الخيال الحركى
فى الأدب النقدى

د. عبد الفتاح الديدى

[illegible]
١٩٩٠

الاخراج الفنى :
جرجس ممتاز

نظرية الخيال اللعوب

ماذا نقصد بقولنا الخيال اللعوب ؟ لقد سبق استخدام هذه التسمية فى بعض تعليقاتنا وكلامنا حول النقد الأدبى وربطناها ربطا محكما بالتعبير الأدبى تمييزا له من كل أنواع التعبير الأخرى • والتعبير الأدبى يخالف مخالفة كاملة كل أساليب التعبير فى التصوير الاجتماعى أو الأخلاقى أو النفسى أو الوجودى • التعبير الأدبى يرتكن أساسا على الخيال اللعوب ويتعارض وضعه مع كل حقائق الأعمال التى لا صلة لها بالأدب البحت • ومن ثم صار تمييز الخيال اللعوب ضروريا من أجل توضيح مهمته كعنصر جوهرى يفصل التعبير الأدبى عن سواه من ألوان التعبير الأخرى •

ومن الشائق ولاشك أن ندرك منذ بداية هذا البحث أن كل كاتب من الكتاب الأصلاء أو شاعر من الشعراء المجيدين يخلق لنفسه عالما خاصا بمؤلفاته ولا ينفذ الى هذا العالم الا من امتلك وسائل النفاذ اليه واستحوذ على مفاتيحه وأدواته • ولذلك يعمد النقاد الى تحليل الأعمال الأدبية من أجل تزويد القراء بأسرار هذا العالم الذى خلقه المؤلف لنفسه ومن أجل اعطائهم فرص المروق الى دنياه • وأصدق ما يقال بالنسبة الى الأديب الكاتب أو الشاعر أنه لا يطالب بأداء رسالة ما بقدر ما هو مطالب بايجاد كل كيان هذا العالم الذى يعيش فيه قارئه بمجرد عبور أعتابه ودرجات سلالمه • وقد

اندثر فى ميدان الأدب والفن رجال عديدون ممن حملوا رســالات الفكر والمجتمع • ولكن الذين ظلوا أحياء فى ذاكرة الأجيــال هم الذين نجحوا فى استخدام الخيال اللعوب من أجل اقامة عوالمهم الخاصة وتشييد أبنية دنياهم الروحية •

ولكن من الناس من يفصل أن يكون الأدب تعبيرا مباشرا عن الحياة وأن تظهر فى العمــل الأدبى كل مقومات القــلوب النابضــه والمشاهد الملموسة والخواطر السانحة • من الناس من تستهويه الحياة الى حد الرغبة فى نقل صورها وأنماطها فى نماذج كتاباته ومواقفه المختارة • أنهم يودون بعث الحيــاة ذاتها بين ســطور كلماتهم ودفع الأحاسيس الدافئة الى داخل أقاصيصهم وحكاياتهم •

تقول جورج صاند أن مهمة الفن تنبع من العاطفة ومن الحب • واذا أراد المرء بالتالى أن يجعل من الفن حرفته ومن الأدب صناعته سيكون من الضرورى بالنسبة اليه أن يعيش فى انفعال دائم من أجــل استخراج مكنونات ضميره وتحويلها الى مجسمات فى عالم الواقع • وجوكوفسكى الروسى هو الذى كان قد أشار الى أن الشعر والحياة شىء واحد • ويعلن جوكوفسكى حربا عنيفة ضــد اصطناع الشعر وتزيينه من أجل احــلال آداب الروح محل آداب التقليد • وهــذا يتطلب من الأديب ــ شاعرا كان أو كاتبا ــ أن يراعى معنى الاصالة الفنية فى كتاباته •

فنحن هنا بصــدد وضــع يستلزم من الأديب أن يهجر التقليد والمحاكاة ، وأن يخرج على أسلوب السلف . وأن يواجه كذلك المواقف الحيوية بكل أعصابه وقواه • على الأديب أن يبتكر ومعنى ابتكاره هو أنه لابد أن يشارك مشاركة فعالة فى الحياة العامة • كذلك لابد أن يشعر فى كل آونة بأنه أمام حالة بعينها تستدعى منه الانفعــال الشــعورى والتأثر الحقيقى • ولهذا وجد الناقد الألمــانى اشليجل

نفسه مصطرا الى اعلان شيء خطير سنة ١٧٩٩ • قال أن من ضرورات السعر أن يهتم الشاعر بالسيء الممنع آكثر من اهتمامه بالشيء الجميل وبما هو ذاتي أكثر مما هو موضوعي • ويكمل نوفاليس كلمات اشليجل بأن يطالب الى الشعراء أن يستخدموا لغه مباشرة فى التعبير عن الانفعال الشخصي الماثل • فالشعر فى رأيه ليس ملبسا يغطى المؤلف به أفكاره بعد فهمها • والشعر لا يروى شيئا ولا يدرس شيئا • أنه ينبع مباشرة من الروح • لا يصلح السعر ليكون وسيلة لغوية من أجل نقل الأفكار وتبادل الآراء وانما يصلح لتوليد الانفعالات المشابهة لانفعالات الشاعر عند القارئ • ويسخر نوفاليس من بعض مدارس الشعر فيقول : كم من الأشعار فى حاجة الى التأليف الشعرى من جديد •

والمقصود من هذا كله طبعا هو أن نفهم مدى ارتباط الشاعر بالحياه • فالحياة تريد أن تخترق كثافة الفكر وأن تظهر على صفحة العقل ذاته • ولاشك أنه من الخطر أن يظل الأديب أو الفنان يكابد ألوانا من العناء والانفعال التى تصبها فى قلبه الحياه بطريق مباشر • ان أهم وضع يسعى اليه المشتغل بالأدب هو أن يسجل فى خاطره كل اهتزازات الحياة من حوله وكل اضطرابات الناس والكائنات التى تحيط به • ليس هناك شيء يعادل فى نظر المشتغلين بالأدب الوصول الى كنه الوجود عن طريق الارتجاف المتصل • لا يوجد فى نظرهم أسمى من تلقى أصداء الواقع الحى المثمر والاستجابة للنوازع التى تخلقها الظروف الوقتية كالحب والأمل والوطن والطبيعة والحرمان والقرف والموت •

وهذه الظاهرة ــ ظاهرة السعادة باكتشاف جوانب الحياة ــ تتجلى بوضوح فى أشعار ريلكه الذى كان ينعت احساسه بالخوف أمام الحياة بصفة الارتجاف المقدس • وفى سنة ١٩٢٢ كان ريلكه يصف حالة الوجد الخلاق بأنها الاضطراب الأولى المقدس • وهى عين

ما كان هيلدرلن يسميه العماء المقدس • فالوجود يكمن فى قلب الحب • وقد أقامت الحياة حولها سياجا من التجارب الحية وضربت حول جوهرها نطاقا قويا من الخبرة والفهم والاحساس • وينبغى على المرء أن يعبر هذا النطاق اذا شاء أن يجعل من الحياة موضوعا لفنه ومادة لتعبيره • فبلوغ كبد الوجود يقتضي عبور تجربة قاسية من الشوق والانفعال والنشوة • ويمكن استشفاف المجهول فى الحياه بعد المرور بهذه التجربة • وهذا الموقف نفسه هو الذى أوحى الى أدباء الشباب الأمريكيين اليوم باستجداء ظاهرة الغيبوبة الشعرية كما تتمثل فى الديانة البوذية وهى ما يسمونه بالزين • وقد صور روبرت باول فى كتابه عن الزين والحقبقة معالم الأدب الجديد الذى يمثله شباب البيتز فى موقفهم حيال الكون والحياة • وهم يريدون أن يبلغوا بذلك مرتبة الخلق الحقيقى نتيجة المعاناة المباشرة • غير أنهم يبالغون فى خلق الوسائل المؤدية الى حالة النشوة ولا يحاولون بلوغ مأربهم عن طريق تجربة الوجود ذاته •

أما ريلكه فهو شاعر الارتجاف المقدس بحق • اصغ الى كلماته التالية فى هذه القصيدة :

المصير وحيد
وفيه يبدو الناس أكثر وضوحا
يقفون كالأعاصير
ثم يسقطون
ولكن المحبين يتخطون
ذلك الخراب الخاص
انهم يتقدمون أبدا
فليس هناك مفر من الأبدية
من ذا يدعو اللذائذ من جديد •

وهذا احساسه المباشر حيال مشكلة المصير . ويشبه ذلك موقف كير كجورد ازاء هذا المنحنى حين قال فى كتابه مسالك الحياة « ولكن من أنا اذن ؟ لا أحد يشغل باله بذلك . اذا لم يكن ذلك قد خطر ببال أحد حتى الآن فقد نجوت لأنى أكون بذلك قد تحاشيت أسوأ الظروف . وأنا لا أستحق أن يدرسنى أحد لأننى أقل من أى شىء وكل بحث من هذه الناحية يجعلنى خجولا . اننى الوجود فى ذاته وعلى ذلك أقل من اللاشىء . اننى الوجود فى ذاته البحت الذى يعثرون عليه فى كل مكان ومع ذلك فلا أحد يستطيع تمييزه لأنى أزول على الدوام . اننى أشبه الخط الذى ترتسم فوقه مسألة الحساب ويرتسم نحته حلها . فمن ذا يبالى بالخط نفسه ؟ » .

من غير العجيب اذن أن يستلهم الأدباء معنى الحياة من الحياة ذاتها وأن يبلغوا المشاركة الشعورية الحقة من وطأة التجارب . ولكن لا ينبغى أن تخدعنا المظاهر . فأكثر المشاهد اقترابا من الحياة واقترانا بالعيش الانسانى هى أشدها حاجة الى أعمال الخيال اللعوب . ولا يبدو العمل الأدبى أو الفنى مستمسكا بجذور الحياة الا اذا قام أساسا على التصور القوى والتخيل الصحيح الناضج المتفنن . فلا يغيب عنا هنا أن نذكر قدرة الأديب الأولى على التخيل . ومعالجته لقصة من القصص تكشف عن هذه المقدرة التى تتجلى بوضوح من حين لآخر . فالأديب الروائى يشعر بالتأثر مع المواقف التى يبتدعها خياله وكثيرا ما يجارى المناسبات المحزنة أو المناسبات الفرحة بمشاعره حتى يقوى على سبك الأسلوب والحوار والنسق العام للأحداث . الخيال هنا ضرورى لاستكمال النقص لا فى مجرد القدرة على خلق الأحداث والوقائع وانما كذلك فى البراعة التصويرية للمشاكل المسلسلة فى سير القصة وحكاياتها

الفرعية وأوصاف الأماكن وفى الحالات الشعوريه التى تنتاب الأشخاص كالغضب والضيق والضجر والسورة والتبلد .

ليس من الضرورى أن يستعيد القصاص أحداث حكايته من الذاكرة كيما ينفعل بها . وكذلك من غير اللازم أن يخضع الصور العامة فى روايته لأسلوبه فى الاحساس والتأثر . بل من الممكن ولا شك أن تكون كل صور القصة وأحداثها ومشاكلها مبتكرة ابتكارا محضا . ولكن الشىء الذى يلزم وجوده من الألف الى الياء فى العمل الفنى هو الخيال كملكة فنية . ووجود الخيال ليس ضروريا لمجرد ابتكار الأحداث والوقائع وانما وجوده ضرورى جدا للقدره على تصوير المواقف تصويرا فنيا . ولا يلزم أن يشعر الكاتب الروائى بانفعالات شتى مع كل انحناء فى تطور قصته . يكفيه أن يكون قادرا على أن يتخيل أشكالا خاصة وداخلية لكيان المرء الروحى فى حالات الانقباض والسرور . ويبلغ الكاتب الروائى أقصى آماد البراعة حين سوفر له المقدرة على تصوير أكثر من نوع من أنواع الجزع والحزن وأكثر من حالة من حالات اليأس والتمرد والقنوط والاقتحام .

والواقع أن الناس جميعا لا يشعرون بالبهجة أو الأنس أو الغيرة أو الهم على نحو واحد . وقدرة الكاتب تتجلى على نحو قوى ناصع عندما ما يبرز من الهم ما يناسب هذه الشخصية دون تلك وأن يبتدع من صنوف الغيرة ما يوائم فردا دون سواه . فقدرة الكاتب والشاعر والأديب على استخدام الخيال لا يفيد فقط لابتداع المواقف بغير أن يتملكه انفعال عاطفى جارف وانما تفيد كذلك عندما يصبح من اللازم اختيار ما يناسب كل شخصية من أنواع المضمون الشعورى .

ولكن هيهات أن يجدى التماس تصوير الوقائع والأحداث من جانب الخيال وحده . فما يشغل عقل الأديب الفنان هو الربط

الوثيق بين معالم الطريق فى دنيا العمل الفنى وفى دنيا الواقع المحبوك ، ولا يطيق المشتغل بالأدب أن تكون احساساته التى يبثها انتاجه الشعرى أو القصصى أو الكتابى مجرد افتراضات لمواقف متنوعة • انها فى هذه الحالة ستكون بمثابة النظريات التى يحملها الأديب الى الجمهور بشأن الاشكالات الفنية فى تجربته • وهذا يشبه عمل كبار المفكرين الذين يبدعون النظريات التى تتكيف مع المواضع المختلفة • ونظرياته التى يتقدم بها لتكييف المواقف المختلفة هى ابتكار فنى خالص نابع من تجاربه ودراساته وذكرياته • ولهذا كان الاتصال بالحياة هاما وثمينا •

فالأديب ينتفض انتفاضات متتابعة يخرج على أثرها مسرحياته وقصصه • ولن نكتفى البديهة فى ادراك النسب والعلاقات بين الأفراد والشخصيات والمواقف • لابد من المقارنات الطويلة بين سلوك الفرد وسلوك الجماعات ولابد من التعجيل باختيار أليق التصرفات بهذا الشخص أو بذاك • نذكر على سبيل المثال مسرحية الاستثناء والقاعدة لبريخت • ففى هذه المسرحية يظهر نوع من التماسك الفنى فى عمل الخيال وسعيه لابتداع المواقف • ويظل المؤلف يعمل تحويره وتطويره لشخصية السيد بحيث يظهر جشعه للحصول على المال واشفاقه من التابع الذى يقوم بخدمته ويرشده الى الطريق وتوجسه من أفعال التابع وتصرفاته حتى يصل فى النهاية الى الموقف الذى يتوهم فيه أن تابعه سيقتله بالحجر • مع أن هذا التابع لم يكن يقدم لسيده فى تلك اللحظة سوى الزمزمية ليسقيه الماء وفاء بالتزاماته نحوه • فهنا عمل الخيال يتبين من القدرة على استيفاء منطق الأحداث داخل اطار المسرحية • ولهذا يبتكر بريخت محاكمة عامة فى نهاية المسرحية • هذه المحاكمة فى الواقع شىء آخر سوى محاكمة تشايلوك فى تاجر البندقية لشكسبير ومغايرة لمحاكمة الغريب فى قصة ألبير كامو •

المؤلف ينفرد هنا بخلق محاكمة تتمشى مع العمود الخيالي الذي صب فيه مسرحيته • والحقيقة أن بريخت يتحول الى مؤلف مسرحي ممل اذا لم يتابع القارىء أو السامع كل خلجات الأشخاص بدقـــة وهي خلجات تستحث الخيال على تصور بقية الأوضاع • ولذلك كان تمثل مسرحياته غاية في الصعوبة ويحتاج الى مران طويل •

وهنا في هذه المسرحية « الأستثناء والقاعدة » كان بريخت يرمي الى هدفين متلاصقين دواما في أطوار المسرحية ، كان يريد أن يكشف عن قدرة السيادة المـــادية على تبرير الاستثناءات التي يتمتع بها ذوو الجـــاه والغنى في المجتمـــع المكبل بالقيود • كذلك أراد بريخت في نفس الوقت أن يعتبر العمل الفني نوعا من استشفاف التجربة المجهولة ومحاوله للابتكار الجديد الذي يبرز الفن الممتاز بالأصالة • ان هذا الجانب نوع من الصراع ضـــد العادات التي تجعلنـــا نألف ما نقول وما نفعل وما نقرأ فلا نخرج على محدودية هـــذه لأوضاع التقليدية وتتعصب للطريق الذي سبق أن مهدناه ونحارب الضاربين في أعمـــاق الطرق الجديدة المجهولة •

ولسنا بصدد شرح أعمـــال بريخيت ولكن المهم هو أن نلاحظ مدى انفعاله مع حبه للتجديد • والابتكار والخروج عما يستقر في الحياة من أوضاع نتيجة للألفة والاعتياد • والعقل البشري في نظره كسول يركن الى الراحة في القوالب الفنية المعتادة ولابد من قوة فكرية تحفزه للتوصل الى قوانين وأحكام غير معهودة وتحـــارب فيه طمعه الغريزي وحبه للسيطرة • ومنطق الخيال هو الذي يفرض نفسه على كل شخصية وعلى كل محادثة وعلى كل انفعال بحيث يعفى المؤلف نفسه من تتبع الأحداث بأعصابه ووجدانه •

مجمل النظرية التي نعرضـــها الآن أن العقـــل البشري قادر على تصوير طريقة الاحساس بالمشاعر والانفعالات المختلفة بحيث يمكنه

تسجيلها بغير متابعة عاطفية هوجاء • وحسبه أن يعاشر الناس وأن يمر بالتجارب حتى يحتفظ فى مخيلتــه بالأســلوب اللازم لمعالجــة المواقف المتعددة والشخصيات المتباينة فى غير اعنات لنفسه • وبعد دلك يستطيع أن يساير منطق الخيال فى ســلوك كل فرد • وكما تقول فرانسواز ساجان : ان الحوار يشبه قضبان السكك الحديدية التى تتطور عليها أحداث المسرحية على نحو ما يتحرك القطــار • ولذلك يحتاج المؤلف كاتبا أو شاعرا أو قصاصا الى حصيلة كبيرة من التجارب والمقابلات مع الناس والاختلاط بالجمــاهير وزيارة الاقاليم والبــلاد وملاحظة عادات الشعوب حتى تتكون لديه ملكة خلق الشخصــيات والتزام حــدود معينة فى تصــويرها وأعطــاء اللمحات الخاصــة بكل موقف •

وتذكرنا فرانسواز ساجان بتصــويرها الشائق للمواقف المتعددة التى ظهرت فيها شخصية البطلة خــلال قصنها المسماة : هــل تحبين برامز ؟ لا يمكن كتابة قصة تحليلية على هذا النحو وبهذا الأســلوب المعبر القوى ما لم يمر الانسان بمثل هذه التجارب العاطفية الغريبــة التى مرت بها بطلة القصة واسمها بول فيما أذكر • وفرانسواز ساجان لا يمكن أن تمر بالتجربة التى مرت بها بطلة قصتها لأنها ــ أى البطلة ــ كانت فى التاسعة والثلاثين من عمرها وصارت تتنازعها عاطفتان قويتان متباينتان ، وبطبيعة الحــال لم تبلغ فرانسواز ساجان تلك السن فهى ــ لم تــزل فى ذلك الوقت ــ فى التاســـعة والعشرين وكانت فى السادســة والعشرين حين كتبت قصــتها تلك • وليس من الضرورى أن تكون قــد نشبت فى صــدرها مثل هــذه العواطف الحــادة • ولكنــك لا تــكاد تقرأ التسلســل الانفعــالى لشخصــية بول حتى تدرك براعــة الكاتبــة فى قدرتهــا على استخدام الخيــال استخداما صحيحا ســلبما يؤدى الى اكتشــاف كل خواطر البطــلة ونزعاتهــا فى كل فترات عذابهــا وحيرتهــا • ويكفيهــا طبعــا أن تتابع منطق

الشعور والاحساس فى تلك السن وأن تتخيل مقدماته ونتائجه وأن تشكل الأفراد وفقا لحقيقة المشاهد وصــدق العاطفة حتى تبلغ هدفها من تصوير معالم قصتها .

ليس هذا فقط هو المطلوب . ان المطلوب أيضا هو بلوغ الكاتب أو الشاعر مرحلة التشييد لعالمــه الخاص . فيكون له من هــذا العالم الذى يخلقه بخياله رصيد مفعم بالدلالات والأسرار والمعانى . وتتحقق بذلك كله قدراته على الخلق والابتــكار . ذلك أن الأدب يشتغل أساسا بما ليس حقيقيا والخيال اللعوب هو الوسيلة الأولى لخلق كل مكونات الدنيا التى يحمل اليها الفنــان من أبعاد نتــاج قلبه وعقله ووجدانه . وليس هذا الخيال بالطاقة البسيطة . انه أعمق من أبعــاد العقل والفهم فى دنيا الفكر والروح . وهو أشد دقة ونعومة من كل طاقات الابداع الفنى فى ملكات الانسان . بل الخيال اللعوب هو الذى يسجل ويبحث ويدرس ويدرك ما فى الحقائق الخارجية من قيم ونماذج وهو الذى يستبقى ما يتبدل من ألوان المعارف لدى الناس وهو الذى يغزو كل الآفاق والأجواء التى لا تجرؤ ملكة أخرى على المغامرة فيها . لذلك أردنا أن نزف هــذه الحقائق الى الذين تشغلهم مشاكل الأدب والفن وأن نفصح عن احساسنا بأن الأشياء كيما تبدو طبيعية ينبغى أن تلجأ الى الخيال . ان مجرد ظهور الأشياء بالمظهر العادى فى أعمال الفنانين والأدباء يتطلب خبرة كبيرة فى استخدام الخيال ، فما بالك اذا لم يكن الأمر مجرد الباس للواقع ثوب الواقع كما يقترن فى اعداده الخيــال ؟

أليس من الجائز أن نقبل على الحياة فنكسب فنونها وألوانهــا ونتصيد جوانبها وأعماقها ونجارى منطقها وأصولها ونعكس ذلك من بعد على صحائفنا التى نحبر فوقها أدبنا من الشعر والقصة والمسرحية

والمقالة فنجد الحياة نفسها ونلتقى بشاهدها فعلا وقد ازدانت بما أضفته عليها خيالاتنا من رونق الألفة والاعتياد أو من طابع الغربه والاندهاش ؟ فتكون الحياة نفسها مادة للخيال ينسقها فى أثواب من الابداع والجلال بما يسقطه عليها من ذاتية الكاتب أو الشاعر حتى تغدو عرسا من عرائس الوحى والالهام ؟ أليس ذلك من الجائز حتى نوفى الاشتغال بالأدب حقه من الاجتهاد والتعميق والمثابرة ونقبل على هذه المهنة بما تستحقه منا من العناء والمكابدة ؟

الجواب عند أصحاب الأقلام والمحابر .

بودلير وفن الشعر

يرتكز الأساس الوضعى للنقد الأدبى عند كتاب الغرب الى أمرين : نظريه فى الجمال ونظريه فى الخيال • فهاتان النظريتان بمثابه العمود الفقرى عند الغربيين فى كل نقد أدبى ، ويكونان المحور الأصلى الذى تدور حوله الأقوال وتنبعث منه الأحكام • وبتوالى الأيام نشأت فى نفوسنا عادة البدء بالسؤال عن هذين الجانبين عند الاطلاع على مؤلف فى الأصول النقدية أو عند الوقوف على استعراض أدبى للمذاهب • واذا كنت أحاول التقديم بهذه الملاحظة فلأننى أحب أن أوجه أنظار النقاد فى مصر الى أن عملهم لن يكون ذا قيمة أو اعتبار ما دام منحصرا فى تلك الدائرة المقفلة : دائرة التعليق الخاص أو دائرة التنويه الانشائى •

فهكذا عودنا الغرب واستطعنا بذلك أن ندرك الأغوار البعيدة التى تسند كلامهم الظاهر وتتعهد أفكارهم الجارية • فاذا ما ساق اليك أحدهم حكما فى احدى مشكلات الفن ، قدم له تحليلا وافرا عن النظرية الفلسفية التى يبنى عليها آراءه ، والبحث النفسى الذى يعتمد عليه فى تفسير ما يبديه من الاعتراضات والتوضيحات • فلا يخلو — والأمر كذلك — بحث نقدى من فكرة فى الجمال وفكرة فى الخيال •

أما فكرة الجمال فمن شأنها أن تربط بين مفهوم الذوق عند الفنان

وبين مفهومة عند عامة الناس • الى جانب أنها تحدد البعد الذى يستند اليه الناقد فى تحديد القيمة الأدبية من جانب الشكل والتنغيم • وبذلك تصبح فكرة الجمـال موضع الاتفاق الشعورى بين الناس ، وملتقى الاحساسات الغامضة فى الاستحسان والاستهجان • ثم نلاحظ شيئا آخر وهو أن نظرية الجمال عند الناقد تبرر مسلكه فى الاعتراض ، وتؤيد مذهبه فى المـآخذ التى يبديها عند مراجعة الأعمال الأدبية • فأول ما يخطر على ذهن القارىء عندما يقرأ مقالا فى النقد الأدبى هو التساؤل عن السبب الذى يجعلك فى موقف بالذات ولا تكون فى سواه . أو الدافع الذى يحملك على اعلان رأيك خاليا من المسوغات أو المبررات • فالفكرة الجمالية عند الناقد من هذه الناحية تغنيه ـ فى الوقت نفسه ـ عن الشرح والتعليل فى كل لحظـة من اللحظات التى نمر به وهو بصدد التنفيذ والمؤاخذة والوزن •

أما فكرة الخيال فتنفذ الى أعماق النفس البشرية كيما تفسر لنا شيئين على جانب عظيم من الأهميـة بالنسبة الى العمـل الأدبى • أما الشىء الأول فهو الكشف عن مقومات العمـل الأدبى كمـا هى مطبوعة فى نفسية الفنان المبدع ، والاعلان عن قيمة الخلق الفنى بطريقة من الطرق الخاصـة التى انفردت بها مدرسـة وتحدد بها اتجـاه • كذلك يعين التفسير التحليلى للخيال الفنى المبدع على تقييد الأديب بطريقة معينة فى التعبير عن الأزمات التى تمر به والأهواء التى تنتابه • فالفنان محصور ـ فى هـذا النطـاق الضيق الذى يهيئه خياله ـ بآفاق ومدارك خاصة • وعلاوة على هذا نستطيع أن نجد فى غضون كلامنا عن الخيـال ما يبرز لنا ملامح التصـور الذهنى فى العقليـة المبدعة ، وما يرينا تلك الصلة التى تربط بين خيال الفنان وبين عناصر الطبيعة الخارجية من ناحية التكوين والملاحظة والالتفات •

وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن نرتفع بالاتجاه النقدى عند

بودلير الى حد الحكم على عمله بأنه مذهب متكامل ، يمكن — مع ذلك — أن نجد لديه أساسين من الجمال والخيال اللذين يكفيان لدعم أقواله . فمن ناحية الجمال نشاهد عنده تفصيلا دقيقا لبعض الأمور التى تكون شبكة مترابطة ، وتقيم بنيانا متماسكا الى حد بعيد . فهو أولا لا يخص الجمال بصفة تعبر عن شخصيته أجمل تعبير ، ونوضح طابعه الروحى فى الاعداد الشعرى والتقويم النقدى سواء بسواء . اذ يقول أن الجمال لا يمكن أن يكون مطلقا وأبديا ، ويلزمه الارتباط بالحياة اليومية والأشياء العامة حتى يتمثل ويصير حقيقة من الحقائق . فالجمال الخالص أسطورة من الأساطير لا يعرفها العمل الأدبى الا اذا كانت متعلقة بالجزئيات الحاصلة فى مجرى أمورنا العادية .

وبذلك ينتهى الجمال الى أن يكون عملا نسبيا فى كل الأحوال ما دام الاختلاف قائما فى نماذج من الحياة تتأثر بالزمان والمكان . وفى رأى بودلير أن هؤلاء الشعراء الذين يطلبون الجمال المطلق . وينشدون البدعة الخالدة ليسوا الا شيعة من المفتونين : فكل زمن وكل جماعة — كما يقول — لها تعبيرها الخاص عن الجمال فى نظرها . ولابد للشاعر من أن يسعى سعيا حثيثا كيما يحقق مثلا للجمال فى نفسه يلائم أوضاع ويساير ركب الزمن ويفى بما للبيئة عليه من الآثار والأفضال .

ومن أهم خصائص الجمال فى العمل الأدبى لديه أن يلفت النظر ويثير الدهشة بأى شكل من الأشكال . فلابد من تحقيق هذه اللفتة وتلك الدهشة بأن يعمد الأديب الى القواعد النقدية والأصول المدرسية فيخرج عليها ، وأن يفارق سنة الاتباع الحرفى لأحكام الرقباء مهما كانوا . ويقول أنه من أجل المحافظة على الفرحة التى تثيرها الدهشة فى النفس ، والابقاء على النشوة التى تحدثها الجدة والغرابة فى الوجدان ، ينبغى أن يظل الكاتب حريصا على التنويع والابتكار فى

النمادج المعروضه والأحاسيس المجنلاة • ذلك لأنه اذا ضاع التنوع فى أعمال الأديب اختلطت النماذج واعنجنت الوحدات وصارت على هيئة رتيبة خاليه من الشخصية والحياة وشبيهة بالانفعال والعدم • ويؤكد بودلير دائما هذه الحقيقة : وهى أن الجميل دائما خارق للعاده وخارج على المـألوف وغير موافق لمـا أتى به الغير فى نفس المجال •

أما نظريته فى الخيال فهى وثيقة الارتباط بمنحاه الشعرى وشديده الالتصاق بروحه فى الفن والتأليف • فبودلير واحد من أولئك الحالمين الذين نشدوا اللذة فى استقصاء المجهول ، وبحثوا عن المتعه بعيدا عن الحياة الواقعية الكالحه • فأبعد شيء عن فهم بودلير هو لقول بالرساله الاجتماعيه أو الأخلاقية التى يؤدبها فن من الفنون والشعر خاصة • وذلك طبيعى ولازم جدا ما دمنا نجد فى الانفعال الشعرى فسحة من أجل الانطلاق الى حيث تستطيع النفس أن ترضى شهوتها فى البزوغ ، وتبعا لمـا نصادفه أمام وهج الاحساس الفنى من اللفحات التى تهبنا كل عوامل الشرود والانبثاق ، ففى مقابل الطبيعة التى يلمس بشاعتها ، والواقع المـاثل الذى يحس بقبحه ودمامته ، يضـع بودلير عـالم الخيال • وهناك يفضل بودلير مظاهر التشـويه والمرض على مظـاهر الصحة والانسجام ، ويضع نتاج الوهم فى مرتبة من التقدير والاهتمـام أعلى من مرتبة الحقائق والواردة من عالم الحياة •

فالخيال بالنسبة الى الفنان يعلو على أية موهبة أخرى ويفوق كل ملكات الدماغ • واذا كان هناك ما يؤيد هـذا القول فاننا نكتفى بأن نعرف معرفة أكيدة أن عالم الفنان من خلقه ، وأن الدنيا عنده وليدة وهمه وتصوره ، حتى تقدر ما لهذه الوظيفة العقلية من أهميـة بالغة • فالعالم الظاهرى الموجود عبارة عن المجـال الذى ينشط فيه الفنان كيما ينتقى آلاته وأدواته ، ويختار النماذج والصور اللازمة بالنسبة اليه • ولا يتم ذلك الا على نحو معين هو الذى يكشف عن

مقومات الشخصية التى نقوم بالانتماء ويظهر الذاتية التى تستتر وراء عملية الاختيار • فالمجال الحيوى لنفسية الفنان هو الأشياء الخارجية •

ولا ترجع أهمية الخيال عند بودلير الى هذا فحسب ، وانما ترجع أيضا الى اعتقاد بودلير فى نوع من الواقعية الداخلية أو من الانطواء الذاتى • واذا صح ذلك لعب الخيال دور كبيرا فى أعمال الفنان تبعا للارتباط الحاصل فيما بين التكييف الداخلى ووسائل النقل والأداء ••• أعنى فيما بين القدرة على التهيئه والاعداد وبين الحواس المختلفة • فالهدف الذى يسعى الفن الى تحقيقه ذاتى الى أقصى درجة ، والمرمى الذى ينبغى النفاذ اليه فردى بحكم الضرورة • ولا يكاد الفنان خاصة من بين كل الناس يفارق نفسه • فالفنان يمتاز أولا وقبل كل شيء بأنه صاحب خيال أو متخيل ، يمس النار من روحه لتضيء بها الأشياء ، ويعكس المشاعر على باطنه لتعود فتنير الحياة • فالخيال الخصب عند الفنان هو الذى يوحى اليه بترجمة المظاهر الطبيعية فى صورة أشعار منظومة وترانيم حية • وفعل الخيال انما يظهر حقيقة فى عملية الاختيار بين الأشياء التى يتجاوب معها ، والأحداث التى ينفعل لها ، والمظاهر التى يتأثر بها •

وبناء على هذه الأنظار المتتالية فى الخيال والجمال ، آمن بودلير بضرورة الفصل بين المهمة التى يقوم بها الشعر والمهمات الأخرى التى تقوم بها علوم الأخلاق والفلسفة • فالشعر لا يعرف شيئا عن الخدمات التى يزعم بعض أصحاب المدارس الفنية أنها تقوم على يديه وتتأدى به وتتخلص عن طريقه • واذا أخذنا الشعر على أنه أداة اجتماعية لرفع المستوى العام فى الأخلاق أو ترقية المنحى الشائع فى التفكير ، فقد ما له من صبغة الذاتية ، وصار محكوما عليه بالموت بين أكفان التقليد الزائف ، وعلى صحائف الخطابة الجوفاء • وهذا الحكم مبنى فى نظر بودلير على أساس أن الفن ينقص قدره حينما

يخضـــع لمـــا تمليه عليه الطبيعـــة الخارجيـــة وعندما ينحنى بازاء مشاهد الحياة .

فالدور الذى يقوم به الفنان لا يعتمد على النقل والتقليد وانمـــا يعتمد على معارضة الأشياء الموجودة وانكارها انكارا يتمثل فى اقتحام الذات عند الكتابة النثرية أو الشعرية كلما أمكن . فأول عمل من أعمال الفنان هو اسقاط الطبيعة فى الخارج واحلال النفس الانسانيـــة محلها واذا أمكن هـــذا أصبح من العسير أن تخضـــع الشعر للقيود البرانية ، وخرجت عن نطـــاق العمل الأدبى كل محـــاولة من قبيل الاصلاح والارشاد والتعليم . وعلى هذا النحو يكون للشعر غرض واحد ؛ وهذا الغرض الواحد هو نفسه . وفى صورته العليا أو على نحوه الأمثل تغيب عن الشعر كل نزعة سياسية وتختفى مظـــاهر البحث الفلسفى حتى يبقى فى النهاية جوهره الفردى العميق .

واذا نظرنا فى هذه الآراء التى سردها بودلير والتى آمن بها الى آخر حياته ، وجدناها لا تخلو من اتجاه موحد أو من نظرية مستقلة . وعلى الرغم مما قد نجده فى شعره من توزع بين كثير من المذاهب الشعرية ومن تأثر بما شاع وقتئذ من المدارس لا نكاد نعثر فى نقده على خطوط غير أصيلة أو على سمات طفيلية . ويستطيع النقاد بعد تحليل بسيط أن يوقفوك على عناصر رومانتيكية أو على عناصر برناسية فى شـــعر بودلير . أما فى موقفـــه النقـــدى فلا يمكنهم الا أن يقروا بشخصيته الناقدة التى تقف فى الناحيـــة المقابلة للرومانتيكية والتى تسخر من البارناسية وتواجه المذهب الواقعى بدون أى تراجع أو أنثناء عن نزعته الفردية الواضحة وعن ايمانه الفنى الخاص به دون سواه .

ومما يلاحظ فى النهاية أنه لا يستطيع واحد من الناس اتباع ما جاء فى كلام بودلير من الأفكار وما تخلل عباراته من الآراء النقدية . وذلك

لأن بودلير لم يعمل على اتمام حلقات مفقودة كثيرة فى طيات مذهبه ، ولم يكن من المثابرة والانكباب بحيث يمكنه أن يأخذ شيئا من الأشياء مأخذا جديا وأن ينظر الى الحيـــاة نظرة فيها عناية أو غيرة أو اهتمام • والعيب الأصيل الذى يتمثل فى غياب عنصر الحيوية من النقد البودليرى انما يأتى عن هـــذه الروح الذاتية المفرطة حتى امتاز بها الرجل طيلة أيامه على الأرض • كان فرديا زيادة عما يلزم بالنسبة الى ناقد يريد الخير للأدب وينشد الرفعة للفن الذى يعمل كاهنا فى محرابه • وكان يشعر بالعبث والتفاهة فى شئون الحياة على نحو أفقده كل اعتبـــار للتقدم وكل تقدير للارتقاء الذى تصيبه الأعمال العادية •

واذا ذهبنا الى حد القول بأن بودلير لم يكن قادرا على تركيز مجهوداته فى عمل من الأعمال أو بذل عنايته فى باب من الأبواب فليس معنى ذلك أنه كان قليل الأهمية فى تاريخ النقد • لأن مذهبه النقدى لا يخلو من نفحة عبقرية استندت الى فلسفة فى التحليل وجمال فى التفصيل وقوة من الأداء • ويقول (رينيه لالو) تأييدا لكلامنا هذا فى كتابه عن مراحل الشعر الفرنسى (ص ٨٦) أن مقالتيه عن الفن الرومانتيكى والتطلعات الجمالية تثبتان ضلاعة مواهبـــه النقدية • وأغلب ظنى أنه استفاد كثيرا من التوجيهات التى كان يصـــدرها فى تعليقاته عن الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير ولكن الذى لاشك فيه أنه قد استفاد كثيرا من الاتجاه الذى سار فيه سان بيف والخطوات التى مشى فى أثرها • ان الاثنين ــ بودلير وسان بيف ــ هما الناقدان المهمان فى الحركة الرومانتيكية اذا نظرنا اليها محصـــورة فى النطاق الفرنسى •

وأهم ما يمكن أن يعزى الى بودلير فى حركته النقدية هو أنه فتح الباب أمام الرمزية الصحيحـــة كيما تتقدم وكيما تأخذ مكانهـــا المرموق بين المذاهب • فليس فى فن بودلير فى النظم وحده هو الذى

يضع جرثومه الرمزيه وانما يأتى فى غضـون كلامه النظرى عن الفن الخالص ما يمكن أن ينظر اليه المؤرخ على أنه أرهاصات خالية من الزيف ، وتباشير ممتلئة بالحياة ، ودلائل قاطعة على الأسبقية والبدء .

واذ نعنى ها هنا بتوكيد هذه الحقيقة فلأننا نؤمن ايمانا قويا بأن كل حركة نقدية لا تلتفت هـذه اللفته ولا تبذل بعض عنايتها فى هذا الجانب ستفقد غير قليل من أهميتها . لسبب بسيط وهو أن الأدب الخالص لا يكون الا رمزيا للغايه ، ولا يستطيع ألا أن ينصرف هذا المنصرف للتفرقة بين بعضه كفن وبين بعضه الآخر كعلم . وأول بيان كامل عن الرمزيه هو ذلك الذى كتبه موريا فى الملحق الأدبى للفيجارو بتاريخ ١٨ سبتمبر عام ١٨٨٦ حيث جاء فيه أن هذا المذهب انما يهتدى بآثار بودلير ومالارميه وفيرلين . ومن ناحيـة الفن الخـالص يذكر الرمزيون قصيدة بودلير عن « المجاوبات » عادة كنمط فريد للشـعر الرمزى وهذه ترجمتها :

أن الطبيعة معبد أركانه أحياء .
يدعون ألسنتهم أحيانا فتنطق بالكلمات المبهمة .
ويجوس الانسان بين غابات الرموز .
فيرمقها بنظرات أليفـة .
ومثلما تختلط أرجاع الصوت من بعيد .
فى وحدة مظلمـة عميقة .
رحبة مثل الليل ومثل الضـوء .
تتشابه الروائح والألوان والأصوات .
والمعبد ملآن بالروائح الزكية كلحم الأطفال .
الحـلوة كأنغـام المزمـار
الخضراء كلحن المراعى
وملآن بأشياء أخرى مرتشاة وغنية ومنتصرة .
وله انسـاع الأشياء اللانهائيـة ،

بفضل العنبر والمسك واللبان والبخور ،
الذى يذكى هيمان الروح والحواس .

أما من ناحية العمل النقدى فيذكرون أنه هاجم الشعر بنزعانه الفكرية والاصلاحية وأسبغ عليه من لدنه روح الغموض وأدخل فيه موجة التحليق . ثم أنه قد عمل على تخليص الشعر من العصاب التى عاقته عن التقدم وحرمتــه الحيــاة فترة طويلة من الزمن . واذا كان الكثيرون من النقاد قد اكتفوا بأنهم نقاد فبودلير قد أعطانا النموذج قبل أن يعطينا الفكرة وبين لنا تفصيلا واجمالا .. أعنى نظريا وواقعيا معا . فأصبح يعد بحق من بين أكبر من أثر فى الشعر والنقد الحديثين وأخطر من رسم عليهما خطوطا بارزة ستبقى الى الأبد محتفظة باســمه وطابعــه .

نظرية شوبنهور فى الفنون

(العمل الأدبى كالمرآة .. فلا تنتظر من المرآة
أن تعكس صــورة ملاك اذا نظر فيها حمار !)

(شوبنهور)

كان شوبنهور فنانا بطبعه الى جانب ما عرف عنه من أنه فيلسوف كان فنانا فى أسلوب كتابته كما امتاز بالروح الفنية فى طريقة تفكيره • ولعله لم يؤثر عن فيلسوف قط جمال أسلوب وحيوية تعبير وروعه أداء كما أثر عن شوبنهور (وأفلاطون الذى كان دائما مصدر وحى لشوبنهور كما يقول هو نفسه) • وان دل تغلغل الروح الفنية فى عمله الفكرى على شيء ، فانما يدل على مدى ما تمتع به عقله من قوى وملكات ومقدار ما انرت فيه ظروف حياته الخاصة • فشوبنهور فيلسوف مفكر ، ولكنه شذ فى الحقيقة عن الطريقة الأستاذية ، التى اتبعها بوضوح كانت ، وهجل ، فى رسم مذاهبهم الفلسفية ، وبناء كيانهم الفكرى • كذلك لانعدم لدى شهوبنهور ميلا أدبيا ظاهرا ، ولا يزال أسلوب الكتابة الذى اختص به موضع اعجاب المفكرين والنقاد ، ولا تزال طريقته فى التعبير محل ثناء كل من ألقى نظرة ــ ولو يسيرة ــ على مؤلفاته • فهذا عامل أساسى من بين العوامل التى ينبغى أن تتطلع اليها ونحن بصدد الكشف عن مقوماته الأدبية واتجاهه فى تفسير الفنون •

وكان شوبنهور متشائما كذلك •• ورث التشاؤم بمزاجه واعتنقه بعد ذلك بفكره ثم جنح اليه بخياله • ويرد برتراند رسل تشاؤمه الى ذوقه ومزاجه الخاص والى تكوينه الطبيعى • ولكن باحثا مع ذلك لا يستطيع أن يهمل هــذه الموجة العامة ، وأن يتجاهل ذلك الاتجاه

السائد ابان النصف الأول من القرن التاسع عشر ••• موجة التشاؤم والاتجاه السوداوى فى نفوس الشعراء ولأدباء ، أمثال بيرون فى انجلترا وألفريد دى موسيه فى فرنسا وهينى فى ألمانيا • كذلك لابد من أن نربط بين شوبنهور ونظرته ، وبين نبرات الحزن العميق فى ألحان شوبان وشوبرت وبيتهوفن • فمن الصعب أن نقصر تفسير التشاؤم عند شوبنهور على مزاجه الشخصى ، طالما كان من السهل ايجاد بذور ناصعة لاتجاه عام فى الاحساس والتذوق • بل يصعب — ان لم يكن من المستحيل — أن نعزل شوبنهور عن الميول الرومانتيكية التى سادت حينئذ • وقليل من التأمل فى تفكير شوبنهور نفسه سيكون كافيا لأن يردنا الى عناصر وأصول عديدة من صميم المذهب الرومانتيكى •

وليس من الصعب على الباحث فيما أعتقد أن يقرن بين الحركة الرومانتيكية وبين فلسفات شوبنهور ونظراته وآرائه • فنحن نعرف من تاريخ شوبنهور ومن وقائع حياته الجارية أنه عمل ، تحت تأثير الرغبة الشديدة التى أبداها والده ، كاتبا فى احدى المنشآت التجارية فى هامبورج سنة ١٨٠٥ • ولم يستطع التخلى عن أوضاع حياته على ذلك النحو الا بعد أن مات والده • كان يمقت تلك الحياة وينزع الى حياة علمية يحقق فيها رغباته وميوله • ولكنه تأثر مع ذلك بأشياء هامة ، وتركت هامبورج فى قلبه خيوطا قوية من نسج شخصيات كبيرة فى الحركة الرومانتيكية مثل اتييك ونوفالس وهو فمان • وهنالك أيضا — على أيدى هؤلاء — هام باليونان القديمة وأقبل على حضارتها وعرف كيف يستفيد منها واعتاد — متأثرا برومانتيكى آخر هو اشليجل — أن يجنح الى تفكير الهنود ، وأن ينظر فى آثارهم ، ويعجب بدياناتهم •

ونحن نعلم من تاريخ الرومانتيكية أنها ليست مجرد نزوع أدبى

وميل فنى .. ليست مدرسة شعر ومذهب نقد فحسب ، وانما هى بالاضافه الى ذلك ــ طريقه خاصة فى الحياة وسلوك ذاتى فى المعيشة . فهى ــ الى جانب كونها طريقة مذهبية فى النظم الفنى ــ تمتلك منهجا حيا فى الشئون الفردية وتقدم أصولا وضعية فى الحياة ضمن ما تقدمه من أصول نظرية فى الأدب . أو بعبارة أخرى يمكن النظر الى الرومانتيكية على أنها مدرسة فن وحياة بمعنى الكلمة ، وعلى أنها طريقة فى النظر والعمل على السواء . ولذلك نجد أن معظم الفنانين والأدباء المنتسبين الى النزعة الرومانتيكية قد جعلوا من حياتهم نفسها عملا فنيا وعاشوا أعمارهم بطريقة معينة توائم نظرتهم وتتفق مع ميولهم فاذا كان شوبنهور قد تأثر بالرومانتيكية فهو لم يخضع لها فى معالمها ومبادئها فقط ، وانما اجتذبته ملامحها الى أحد أن اصطبغ تفكيره ، فى الفلسفة ذاتها ، بأسلوبها ، وتكونت لديه عادة القياس اليها . وأقل نظرة نرمى بها الى المدرسة الرومانتيكية والى فلسفة شوبنهور ، ستكون كفيلة بأن تكشف لنا عن حقيقة لها أهميتها فى هذا المجال ، وهى أن ثمة اتصالا قويا وعلاقة واضحة فيما بين آراء شوبنهور عن الفنون وآراء زعماء الرومانتيكية فى الحياة ، وأعتقد أن الأمر فى هذا الاتصال ليس مجرد تشابه أو مجرد تناظر ، لأن العناصر الفكرية المبثوثة فى غضون التآلف الرومانتيكية قد برزت بروزا واضحا فى أعمال شوبنهور وآرائه الفلسفية ولأن طبيعة الاتجاه الروحى المستكن فى أشعار لا مارتين الغنائية الحزينة ، وفى قصائد نوفاليس الأسيانة هى نفسها الغالبة على معتقدات شوبنهور .

يقول فاجيه فى بعض كلامه عن الحركة الرومانتيكية فى الأدب : أن الأصل فيها هو الاشفاق من الحقيقة ، والرغبة فى تحاشيها . ولو أننا تابعنا تفكير شوبنهور وفلسفته الخاصة بالعالم كارادة ومثال لوجدنا نفس التيار مترجما الى لغة العقول وعثرنا على عين

الحقيقة معبرا عنها بأسلوب الفلاســفة • فالفن هو نوع من الهرب وسبيل من سبل النجاة والخلاص • ولذلك يقول فيليب مديتش ـ فى كتابه عن نظرية العقل لدى شوبنهور ـ أن الهدف المقصــود من وراء كل فكرة جمالية عنده هو التأمل • وحسبنا أن ندرك شروط التأمل لدى شوبنهور كيما نعرف مدى ارتباطه فى ذلك التفكير بالنظرة الهندية (النرفانا) ، وبالطريقة الرومانتيكية • ذلك أنه من الضرورى فى اعتقاده محــاولة الانقطاع كلية عن الارادة الفردية وعن حدود الزمان والمكان وعن لوازم الحياة الدنيوية من أجل الوصــول الى معرفة الأفكار سواء ما كان منها متصلا بالمسائل العقلية أو بالحالات الوجدانية الجمالية •

وحقيقة الفن كما تصورها شوبنهور مرتبطة ارتباطا وثيقا بمذهبه الفلسفى وبفكرته الخاصــة فى تفسير الحياة والوجود • ولايمــكن بحال من الأحوال أن نجزىء فكرته عن الفنون وأن نفهمها بمعزل عن صميم اعتقــاده فى الارادة • وشأن شوبنهور فى ذلك شــأن هيجل وشلنج • فعندهما ـ كما هو الأمر عنده ـ يستحيل أخذ نظرية الفن أو النظر اليها بوصفها شيئا مضافا الى أصــول اعتقادهم الفلسفى • ولكن ما هى ملامح ذلك الاعتقاد الفلسفى الذى أدى الى وجود هذه النظرة التى ارتآها ، وآمن بها شوبنهور فى تفسيره للفن ؟

رأى كانت فيما رآه أن حقائق العالم تنقسم الى نوعين : نوع ظاهر ونوع باطن • فهناك عالم ظاهرى ندركه بالحواس والأفكار ، وهناك عالم باطن لا سبيل الى ادراكه أو التوصل اليه • والحقيقة الباطنة أو الشىء فى ذاته لا يقع فى حدود التجربة البشرية ، وانما هو بعيد عن النطــاق الذى يؤثر فيه كل من الزمان والمكان • وقد تناول شوبنهور عالم الباطن أو الشىء فى ذاته وأعطاه معنى جديدا واحتفظ له بصفات كثيرة من تلك الصفات التى كان قد أسبغها عليه كانت ••

سماه الارادة وقال أن هـذه الارادة لا زمان لها ولا مكان . وانها نختفى وراء كل مظهر من مظاهر الحياة فى العالم الدنيوى ، وهى واحدة على الرغم من النعدد البادى فى الأمور المرئية الجزئية . وهى كلية عامة بحيث تشمل الوجود بأكمله وتتمثل فى تطورات الطبيعة بأسرها . وكونها ارادة فذلك معناه الشقاء ، فكل ارادة هى مصدر للشقاء وسبب من أسباب التعاسة وداع من دواعى الهم . ولذلك فهذه الارادة التى نعم الوجود شريرة .. وهى أصل فى كل ضروب المعاناة والألم فى حدود معاشنا الأرضى . فالارادة معناها الرغبه والاشتهاء ، ولا وجود للرغبه أو الاشتهاء بغير مطلب التحقيق . وهنا تصطدم الارادة ببعد المسافة بينها وبين الأمل .. وحتى لو تحقق الأمل ، فكم ذا من الآمال قد اندثرت فى الطريق ابان النزوع الى تحقيق هذا الأمل وحده . ولذلك فان عالم ارادة هو عالم شقاء . لأن الرغبة لا حد لها . بينما يسهل علينا جدا تحديد الآماد التى تنتهى اليها كل محاولة لتحقيق رغبة وفض امكانية . وليس هنالك من يستطيع أن يزعم عن عملية التحقيق لأى هدف أو رغبة انها مرضية . بل ـ على العكس من ذلك ـ نحس فى قرارة نفوسنا بأن كل تحقيق هو ضرب من الافساد للأمل المرجو وبأنه ما من شيء يؤدى الى سخافه المطلب المنشود مثلما تؤدى اليها حيازته وضمانه .

وهذا هو العالم الذى تستتر وراء مظاهره ارادة الحياة . ولكن اين جانب المثال من هذا الوجود ؟ هنا يظهر بوضوح أثر أفلاطون على فكر شوبنهور . فقد استطاع شوبنهور أن يأخذ للمثل (أو للصورة اذا شئنا) مكانا متوسطا بين الارادة الخفية وعالم الأشياء الظاهرة . وقال أن الارادة تحقق موضوعها فيهـا مباشرة ، وبذلك نعدها مراحل فى طريق التحقق السابق على الكثرة . أو هى عبارة عن الأنواع والصور الأصلية التى لا تتغير وكيفيات الأجسام

الطبعية • وتقف من الظواهر الفردية بمثابة النموذج من النسخ • وتتصف فيما عدا هذا بالخلود وعدم الخضوع للقوانين التى تتحكم فى عالم الظاهر • وعقولنا ـ هذه العقول التى ترزح تحت أعباء الارادة الفردية وتثقلها أشكال المعرفة العادية من زمان ومكان وعليه ـ لا يمكن أن تنطلع الى عالم المثال ، ولا تملك القدرة على تقبل المعارف الخالصة البريئة . وانما يكون محصولها مجرد أمشاج من المعارف العملية • وذلك لأن العقول فى هذه الحالة انما تسيرها الارادة ••• ويغدو جليا بعد هذا . أنه ما دام فى سبيله الى أداء وظيفته الطبيعية ، وأنه طالما كان خاضعا لضرورات الحياة سيكون مستحيلا بالنسبة اليه أن يتوصل الى معرفة المثل • واذا شاء ادراك هذه المثل فعليه ، أولا وقبل كل شىء ، أن يتخلى عن المبادىء التى نشتت روحه وتوزع قواه ، وأن يخرج على مؤثرات الزمان والمكان والعلية ، وأن ينزع عن كتفيه مستلزمات الارادة الفردية • وذلك كله لكى ينفض عن كاهله غبار العالم الواقع •• عالم الارادة الشريرة •• ويستحيل الى عقل خالص •

وهذا العقل الخالص بالاضافة الى المثال يضعان الأسس التى يتركب منها العيان الجمالى أو الحدس الجمالى ويلتحمان فى حالة شعورية واحدة • هذه الحالة هى الشرط الأول والأخير لعملية التأمل حيث لا يحب الانسان ولا يكره ، وانما يتأمل فحسب • يتأمل المثال الخالد وقد تبدى فى الشىء القائم أمامه • فالعيان الجمالى أو المشاهدة الذوقية ليست سوى تمثل أو استحضار الصورة (أو المثال) بواسطة العقل الخالص . لأنه فى حالة العيان الجمالى يستحيل الشىء القائم أمام الشخص الى مثال نوعى جملة واحدة . كما يستحيل الشخص نفسه (أو الفرد) الى ذات خالصة عارفة • وهكذا تتحقق للنفس الانسانية طريقة للخلاص بالحيازة على اللذة الجمالية •

وفى الفنون يمكن — أكثر مما يكون هذا ممكنا فى سواها من العلوم والمعارف — أن تتم للنفس عملية التأمل على وجهها الأكمل وأن يتحقق لها الخلاص المؤقت من الزمنية والرغبة ، وذلك لأنه من الممكن فى أبواب الفن أن يتجنب الانسان ما لا أهمية له • والشيء المدرك — أى العمل الفنى سواء كان قصيدة أو لوحة أو نغما — مبتور الصلة بما يهيج الرغبة ، ولا شأن لم باثارة المطالب العادية • فمن المحتمل مثلا بالنسبة الى الانسان الذى يواجه تفاحة ناضرة أن يشتهى أكلها ولكن باب الاحتمال يكون مقفلا اذا كان ما واجهه هو لوحه قد رسمت عليها التفاحة نفسها بدقه • فها هنا فى الحالة الأخيرة نجد من الوضع نفسه معونة على التأمل بطريقه جمالية خالصة • ومن الممكن بطبيعة الحال أن يتأمل الشخص تفاحه حقيقيه من وجهة نظر جمالية خالصة • ولكن كونه يعرف أن التفاحه المرسومه على اللوحة غير حقيقية ولا يمكن التهامها ، من شأنه أن يسهل له عملية التأمل الجمالى الخالص وأن يعينه على التحرر من عبودية الارادة •

فالخلاص اذا بالفن • ومهمة الفن على هذا الوجه هى التحرر من عبودية الرغبة وقيود الارادة عن طريق التأمل الجمالى • وسواء كان التأمل الجمالى متعلقا بعمل من أعمال الفن أو بمشهد من مشاهد الطبيعة ، فانه يكفى أن يشير موضوع التأمل الى دلالة ، أو معنى متميز من الأشكال الطبيعية ، حتى يثير الاحساس بالجمال وحتى يؤدى الى تمام الشعور بما هو جميل • فالجمال عنده — على هذا الأساس — هو الشكل الدال أو هو المثال المقدم الى الادراك الحسى فى حدود الواقع • ولذلك استطاع شوبنهور تعريف العمل الأدبى بأنه تعبير الفنان عن مدى فهمه وادراكه للمثال (بالمعنى الخاص بفلسفة شوبنهور كما تقدم) • واذا كان هذا هو اعتقاد شوبنهور فى الفنون فسيترتب على ذلك قوله بأن العبقرية ليست موحدة الاتجاه • أعنى

ليس عملها مقصورا على استيعاب المثل ، وانما يتطلب بالاضافة الى ذلك مقدرة على اعادة انتاج هذه المثل أو اعادة التعبير عنها فى الرسم والنحت والشعر والعمارة والموسيقى •

وها هنا نجد أنفسنا بازاء صعوبة أولى مصدرها ذلك التقارب الواضح بين سبيل المعرفة عموما وسبيل الفن على وجه الخصوص • فاذا كان التأمل سبيل كل منهما ــ الفن والمعرفة ــ فكيف يتسنى لنا أن نخلط هذا السبيل أو ذاك وأن نميز الأول من الأخير ؟ لا نسلك والأمر كذلك ، الا أن نشير الى تفرقة وضعها شوبنهور بين عمل الفنان وعمل الفيلسوف عندما جعل خاصية الفنان ــ كالشاعر مثلا ــ أبراز الصور (أو المثل) المدركة على نحو تجسيمى وبطريقة واقعية ، بينما خص الفيلسوف بطريقة مجردة فى تعبيره عن الصور أو المثل التى التقطها أثناء عملية التأمل • والصلة هنا بين أرسطو وشوبنهور ليست ضعيفة •• كذلك يلاحظ أن الفنون تصل الى الغاية وتحقق أهدافها ، بينما تعجز العلوم الطبيعية اذ تتوقف مسائلها على ما يجد من اكتشافات وما يرد من المعلومات • والتاريخ هو الآخر لا يمكن أن يتوقف عند مرحلة بالذات طالما كان الزمن فى توالد مستمر وطالما كانت الليالى حبالى على ما نرى • ثم أن التاريخ يهتم بالجزئيات ويعنى بالمسائل الفردية ، فى حين يتعلق الشعر بالمسائل الكلية وينزع الى المثل فيحيلها الى نماذج مجسمة • وهكذا يفضل الشعر كل شق من شقوق المعرفة أو هو على الأقل ينفرد بسمات خاصة قلما يتقابل فيها مع ألوان المعارف الأخرى •

أما الصعوبة الثانية فتأتى من كيفية التفرقة بين الرجل العادى والرجل العبقرى فى هذا المضمار • فالناس سواسية اذن طالما كان بمقدور كل أحد أن يتطلع الى المثل وأن يتخلى عن الرغبات فى سبيل اتمام عملية التأمل • ولكن شوبنهور يتخطى هذه الصعوبة بأن يقول

عن ملكة استيعاب المثل بوضوح وابرازها بوضـــوح أيضا فى تعبير أدبى ، أنها خاصـــة بأفراد قلائل • والا استحال على النـــاس تذوق الأعمال الأدبية كما هو مستحيل بالنسبة اليهم أن يعبروا عما يتوصلون اليه فى عمليـــة التأمل • اللهم الا أولئك الذين يصعب عليهم تقدير الجمال وتذوقه بأى معنى ، فمن المستحيل بالنسبة اليهم أن يتجردوا عن الرغبات الحسية ويصعب عليهم بالتالى تقدير أى دلالة من دلالات الجمال • فباستثناء أولئك ، يكون كل الناس مهيئين للنفاذ من دائرة النفس المحـــدودة وقادرين على الخروج من أبواب ذواتهم الضيقـــة والتطلع الى المثل (أو الصور) ومعاينتها وجها لوجه أثناء زمن وجيز• ومن المشاهد أن بعض الناس لا يكون مؤلفا أو شاعرا أو موسيقيا . ومع ذلك فهو يملك القدرة على تذوق الأعمال الفنية تذوقا عميقا • ويمكنه الاستمتاع الى حد كبير بالألحـــان والقصائد واللوحات • ذلك أن الفنان يدعونا الى استجلاء العالم فى عينيه • ونستطيع ــ عن طريقه ــ أن نتوصل الى ما لا يمكن أن نتوصل اليه بملكاتنا الطبيعية• وهذه هى حدود الفنان وحدود الشخص العادى •

وأهم من هذا كله تفرقة أخرى يضعها شوبنهور بين الانســـان العادى والرجل الفنان • وهى أن هذا الأخير يتمتع بمقدرة عمليـــة تعينه ، على الأداء الفنى • وحرمان الرجل العادى من هـــذه المقدرة فاصل قوى بين العبقرية وملكة التذوق • لقد زعم كروتشه أن عملية الحكم والتذوق تتضمن التعبير الفنى ولو داخليا • وعلى هذا المقياس يكون التمييز صعبا بين رجل الفن الخالق وبين الذين يستمتعون بفنه وينتقدونه • ولكن شـــوبنهور لا يؤمن بمســـألة التعبير الداخـــلى ولا يعترف بحالة الاحساس البحت على اعتبار أنها حالة عبقرية من حالات الفن • انه أصوب من كروتشه كثيرا عندما يضع حقيقة التعبير الأدبى المصنوع كشرط أساسى فى العمل الفنى وفى العبقرية الأدبية

الخالقة • انه يتفق مع كروتشه ـ كما يظهر مما سبق ـ فى اسنازامه وجود نوع من الاحساس الجمـالى لدى الرجل العادى وفى قوله بأن الاختلاف بينهما ليس اختلافا فى الكيف ، وانما فى الحكم أعنى فى مقدار احساسه ووعيه ، وليس فى نوع ذلك الاحساس والوعى • ولكنه يختلف عنه فى حاله قوله بأن العبقرية الفنية تحتوى على ملكه المعاينة للصور (أو المثل) وملكة التعبير الخالق معا • وعلى ذلك فالملكة الأخيرة هى فاصل قوى واضح بين الرجل العبقرى والرجل العادى • وهى ملكة لا معنى لها بغير المعرفة المكتسبة والمران العملى والمدربة على الأداء •

فرق شاسع اذا هو ذلك الذى يقع بين تعبيرين أحدهما لانسان عادى والآخر لانسان عبقرى عندما يواجهان عاملا من عوامل الاحساس الجمالى • وهذا الفارق هو الذى أسعى بكل قواى من أجل ابرازه للقارىء • شتان بين تعبير عادى وتعبير مصنوع • وأصل العبقرية الفنية وشرطها اللازم هو هـذه المهارة الصناعية فى أداء الاحسـاس الجمالى وابراز المضمون العاطفى واخراجه عن دائرة الشعور الى عالم الواقع الحى مجسما على أى نحو من الأنحـاء ، قصيدة أو مقـالة أو قصة •

النزعة النفسية فى الأدب

● النزعة النفسية فى الأدب

يحلو لبعض الأدباء والنقاد أن يورد فى كلامه عن الشعر ما يدل على أنه يعطى الوصف النفسى أهميـــة بالغة وعلى أنه ينظر اليه كما لو كان المثل الأعلى فى العمل الأدبى ٠ وقد ظهرت فى السنوات الأخيرة مجموعة من الكتب التى تعالج الشعر من وجهة نظر نفسية وتحـاول أن تعطى لهذه الصبغة دلالة كبيرة وقيمة رفيعة وأن تعلو بالشعر على حساب ما يتوفر فيه من تلك الجوانب حتى شغلت فكر العامة وجعلت النـــاس يخلطون بوضـوح بين المنحى النفسى فى الأدب والتحليـــل السيكولوجى للحالات الشعورية ٠ ونحن نريد أن نوجه النظر بهذا المقال الى جملة من الحقائق عسى أن يتدبرها أصحاب التوجيه الأدبى فى هـــذا العصر وعسى أن تكون خاتمـــة لتـــلك الفوضى التى عمت الأقلام من هذه الناحية فتضع حدا لاستخدام المفهوم النفسى وتنقذ نقادنا من حيرة متصلة بين مفهومات الأدب المتعددة ونزعاته المتباينة ٠

ونحن نرضى فضول النقاد السيكولوجيين من أول الأمر فنقول عن الأدب أن أول شرط من شروط ارتقائه هو أن يكون مدموغا بطابع نفسى لا يفارقه مهما تنوعت الأساليب والمقامات ٠ وهـــذا هو ما تنبه اليه الفترة المـــاضية من تاريخ أدبنا الحديث فحاولوا أن يشـــعروا الناس بضرورة التعبير عن النفس دائما حتى يخلص أدبهم من الصنعة الزائفة ويخلو من عناصر التقليد ويأخذ اتجاها جديدا مغايرا لمـــا كانت عليه الأعمال الفنية قبل ذلك ، وعمدوا الى الشخصية الانسانية بالذات

يريدون استلهامها والغوص اليها والنفاذ الى أعماقها والصدور عنها صدورا مباشرا • بيد أن هؤلاء النقاد الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الأولى لم يكونوا جاهلين بأصول الفن التى يعملون بها ويقيسون عليها . فلم يقعوا فى ذلك الخطأ الذى تردى فيه أصحابنا المحدثون حين حسبوا أن الأدب فن لا يقصد به الا التعبير عن الحالة النفسية ووصفها وصفا تحليليا خالصا • والفارق بين الاتجاهين واضح كل الوضوح وظاهر تمام الظهور : اذ أن العقاد والمازنى لم يكونا يقصدان تحويل الأدب الى عمل فنى يراد به شرح ما يمر بالنفس من حالات التعب والحصر والتذكر وانما شاءا أن يجعلا منه فنا خالصا يعبر عن تلك الحالات وينم عنها ولكنه لا يختص بها ولا يعنى بشرحها ولا تهمه دلالاتها ، شاء أن يكون فنهم مترجما عما يجيش بذات الانسان من خطرات ، معربا عما يتعرض له من الأشياء الخارجية بالوصف ، مظهرا لمعانى الحياة السارية فى باطن القلب والوجدان • وهذا العمل — من جانبهم — من شأنه أن يرتفع — ولعله قد ارتفع فعلا — بالأدب ، وأن ينهض به ، وأن يشيع فيه روح الثورة على الأوضاع القديمة ، ويجعله قابلا لاتخاذ موقف لا يعاب بالنسبة الى التيارات التى استحدثتها أوربا فى العصور الأخيرة • بل ان مثل هذا الفهم الجديد للعمل الفنى قد أتاح الفرصة لأول مرة فى تاريخ الأدب العربى من أجل أن يحيد عن اتجاهه التقليدى فى اغفاله الحقيقة الانسانية وانكاره للذات المفردة وعدم اعترافه بالشخص الفنان • وقد تأثر اتجاههم هذا كما هو ظاهر بالحركات الروماتيكية فى ألمانيا وانجلترا وفرنسا مما جعلهم ينجحون نجاحا باهرا فى التأثير على الأجواء الأدبية العربية كلها منذ انتهت الحرب الأولى حتى اليوم •

أما أصحابنا من المتتبعين والمواصلين لمهمة النقد فأحسبهم تأثروا بالتحليل النفسى وما ينشأ عن التحليل من عمليات وما استجد فى

كتابات السوق الأميركى من عبارات • وقد ظهر هـذا الاتجاه عند هؤلاء منذ شاعت على ألسنة المثقفين موضوعات السيكاوجيا الحديثة ومنذ انحدرت الى مصر أفلام سيسمائية تعالج أمراض العقل وأمراض النفس • وكان من الضرورى بعد دلك أن تظهر على أيديهم حركات ونزعات وأن تتخذ هـذه الحركات والنزعات أسماء شتى ، فبعضها يطلق عليـه اسم الأدب المهموس ، والبعض الآخر يأخذ شـكل أدب اقليمى ، وكان مقدرا أن يظهر غير هذين النوعين من الأدب مما لا نملك حصره وتقييده الآن ، ولكننا لم نفطن بعد الى ما يراد بها أو ما تهدف اليه ، ولا ندرى مدى صدق دعواها •

والسبب المباشر الذى أدى الى فشل هذه الحركات هو أنهـا لم تتأثر بمذاهب فنية معينة • ولم تخالط أساليب النقد المستحدثة ولم تدرك تفاصيل الأعمال المناطة بها واكتفت بالعناوين والمسميات • وكان من جراء ذلك كله أنها لم تأت بابتكارات مناسبة حسب القواعد المرسـومة فى اتجاهات الغربيين أو الشرقيين واقتصرت على ابداء نشاط ساذج فى الكشف عن مدى اطلاعها على علوم النفس والفلسفة بما صارت تحشده فى تعليقها على الأشعار من تهاويل منمقة وتصـاوير مضطربة • وتكمن المصيبة فى أن هؤلاء جميعا قد تعصبوا لآرائهم هذه تعصبا شديدا فلم يروا — بعيونهم المغرضة — لونا آخر من الأدب يضارع هـذا الذى اتفقوا عليه أو يعلو عليه فى القيمة والقدر •

وأحب أن ألفت نظر أصحابنا أولئك الى مجموعة من الملاحظات التى تعود عليهم بالخير لو تدارسوها فيما بينهم دراسـة انسان متميز بالوعى والحصافة •• ذلك أنهم يتأثروا فى اتجاههم بما كان ينبغى لهم أن يتأثروا به من ضروب البحث وانما خضعوا لتيار غريب — ولعله ثانوى فحسب — بالنسبة الى علوم النفس الحديثة • فهم لم يأخذوه من الكتب التى تنظر اليه بوصفه علما من العلوم الطبيعية وتستخدم

فى درســه وبحثه أساليب العلم المقررة ، بل تناولوه من أيدى طائفة المحللين الذين يعتبرون علـم النفس فنـا نظريا ويأخـذون الدلالة المرضية من الكلمات والرسوم دون أن تتهيأ لهم الوسائل العمليـة الكافية من أجل الدراسة النفسية الدقيقة •

وبذلك تأكدت خيبة حركتهم النقدية وثبت فشلهم فى استقصاء المصدر الروحى لاتجاههم الفنى ولم يفلحوا فى ورود معين صالح للسقيا والرى ولم يستطيعوا ــ بالتالى ــ أن تخطو مدرستهم خطوة واحدة الى الأمـام • لأنك على اعتبـــار ما يقولونه من صـنوف الرأى وما يمتدحونه من خصـائص الأعمال والنمـاذج ، تستطيع أن تأتى بالوثائق التى يكتبها المرضى فى المستشفيات الخاصة بالأمراض النفسية والعقلية فتضعها فى قائمة الآداب الرفيعة • أليس المهم فى الأثر الأدبى هو أن يحتوى على بذور وعناصر مشيرة الى حياة الوجدان الداخلى وأن تتوفر له من الألفاظ والكلمات ما ينبىء بباطن الفؤاد ؟ ألا يعظم الأثر الفنى عنـدهم بما يباهى به سـواه من ألوان الدلالة النفسـية وشياتها ؟ اذن فلا عليهم من اجهاد أنفسهم فى دوائر الأدب ومتون الكتب وليكتفوا بنزهة قصيرة الى احدى المصحات العقلية ليعثروا فيها على بغيتهم ويحققوا فيها مذهبهم كاملا غير منقوص ويخرجوا بعد ذلك لتبشير العالم الأدبى بميلاد طائفة من النوابغ المجهولين المغمورين •

كذلك يمكنك ــ والأمر كذلك ــ أن تلغى قول بعض النقـاد بأن « أعظم المبدعين فى الأدب هم أولئـك الذين كانوا يملكون من البصيرة أوسعها ومن الشعور أكثرة توترا (١) » ، أو بأنهم أولئك الذين كانوا يملكون القدرة على قيادة البشرية فى دائرة الفهم وفى مجال الاحسـاس وفى مضـمار التعقل ، ويذهبون من ثم فى تعميق

---

(١) راجع كتاب أرنولد بنت عن الذوق الأدبى ص ١٩ .

الشعور وفى باطن الذوق الى الحد الذى يدعون معه أن ... حياة وفى الروح روحا . ثم اذا عاد الأمر فى التعبير والأداء عن دلالات النفس فما أضيع الذوق والفهم والشعور ... ما أضيع الصنعة التى تدل على منتهى العمق . والصناعة التى تسير الى غاية الجمال . والصناعة التى تؤجج وقدة المشاعر .. اذ تنحصر الكتابة عادة بهذا المنهج على تداول الكلمات المبهمة والخواطر المحبوسة حتى تؤدى المسكين شيئا من دلالات النفس .

ولا أدرى الى أى حد يمكن أن يكون الناقد صادقا وهو يسمع لمثل هذا المذهب . ان كان ثمة مذهب . ولا أعلى ثم أى فائدة يمكن أن يجتنيها الأدب العربى اذا خلطنا فيه بين وثائق الجنان والهوس ووثائق الفن الرفيع ؟ وعلى كل فأنا أحسن الظن بأصحاب هذه الحركات وأعتقد أنهم أخطأوا حين أرادوا الابتكار والتجديد . والا فأى مدى سوف يبلغون وأى هو يحققون اذا التزموا حرفية هذا الاتجاه ؟

وأمامك قصائد الشعر الممتازة وآداب الفنانين الكبار تتحسس فيها شيئا مما يزعمون ، ومما لا أملك تسميته أو معرفته على وجه اليقين ، وأظن أنك ستعجز من أول الطريق ولن تتقدم بيتا واحدا اذا تخطيت الشطرة الأولى . وأما عن النفس والملامح النفسية التى تتبدى فى الشعر فلا أدرك حدودها على وجه اليقين .. يستطيع المرء أن يتلمس النفسية فى كل شىء : فى كل أثر : تخرجه يد الانسان .. ولكن أى قوى النفس بالذات هى العامل الفعال فى صياغة العمل الفنى ؛ هنا تتقدم قليلا فى مسارب النفس . وتتوغل بعض الشىء فى كهوف الباطن الانسانى لنقف على ألوان الشعور ونبضات الحس ووفرة الخيال وطبيعة المزاج والوجدان . هنا تحس بأنك تتحدث عن مسميات معروفة وقوى واضحة الأثر وملكات لها خطورتها وفاعليتها . ولاحظ

فى الوقت نفسه أن هـذه المسميات جميعها لا تعدو أن تكون مجالات معينة للصفات والخصائص بين ربوع النفس ، وعلامات متكلبة فى داخلية الضمير . فما معنى استعمال كلمة النفس حينما أمكنت الاشارة الى مدلولات أضيق وحـدود أدق ؟ وما الداعى الى أن أخـلط فى استعمال مفهوم الكلمـات حتى أفسد الألفاظ المستعملة فى النقد ، بينما يمكنني الاشارة مباشرة الى ما أعنيه دون التجاء الى مصطلحات الغير ؟ لمـاذا أقول « النفس » وفى مقدورى أن أشير بأصبعى الى العناصر النفسية التى ينبنى عليها النموذج الفنى ؟

لنأخذ قصيدة مثل هذه :

حمدتك ليلة شرفت وطابت   أقـام سهادها ومضى كراهـا
سمعت بهـا غنـاء كان أولى   بأن يقتـاد نفسى من غناهـا
ومسمعة يحـار السمع فيهـا   ولا تصممه لا يصمم صـداها
مرت أوتارها فشفت وشاقت   فلو يستطيع حاسـدها فداها
ولم أفهـم معانيهـا ولـكن   ورت كبدى فلم أجهل شذاها
فـكنت كـأننى أعمـى معنى   يحب الغانيـات وما يراهـا

فعندما يقرأ الناقد هذه الأبيات يشتم فيها رائحة طرب ويعرف أن الشاعر أحس بالبهجة فى تلك الليلة لمـا تردد فى آذانه من أصـداء اللحن ولشدة تعاطفه ومجاوبته للنغم الذى جرى أمامه بغير لغته . نقول أن فى هذه الأبيات حالة نفسية ولا تكون مخطئا اذا قلت ذلك ، ولكن أليس أولى بكرامة الناقد أن يهتم بالجزئيات وأن يواجه الملامح النفسية بأسمائها الخاصة وأن يباعد بين عمله وبين ذلك التعميم المبهم ؟ أليس الأجدر فى مثل ذلك المقام أن أقول : فى الأبيات تعبير عن طرب ونشوة ، من أن أقول : يا لها من وثبة نفسية باهرة !!

وتبكى الخنساء أخاها صخرا فتقول :

أعينى جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى
ألا تبكيان الجرىء الجميل ألا تبكيان الفتى السيدا
طويل النجاد رفيع العما د ، ساد عشيرته أمردا
اذا القوم مدوا بأيديهم الى المجد مد اليه يدا
فنال الذى فوق أيديهم من المجد ثم مضى مصعدا
يكلفه القوم ما عالهم وان كان أصغرهم مولدا

ويأتى الأديب الناقد ليخضع أبياتها هذه الدراسة من الوجهة النفسية فيقول أن ثمة حالة نفسية واضحة . أما الناقد الذى اعتاد أن يسمى الأشياء بأسمائها فيشير الى حزن وشجن باد فى جملة الأبيات وينتقل بالقارىء الى طبقة من الشعور أقل سعة وأكثر تميزا .

هذا فى الحالات البسيطة التى يواجه الناقد فيها وصفا شعوريا خاليا من التحوير ، أما اذا صادف الناقد عملا فنيا حلت الايماءة فيه محل العبارة وأخذ الرمز فيه موضع الحقيقة ودارت المعانى بأسلوب الحركة وأدن خلاصة الفكر ، فأبعث شىء على الضحك والسخرية هو ايراد الكلام عن النفس بطريقة التعميم التى اعتاد أنصار تلك الوجهة اتباعها . ذلك أن الأعمال الفنية لا يتحتم أن تكون على الدوام تعبيرا عن شعور مباشر لدى صاحبها ، وانما يصح أن تأتى وهى مستقلة استقلالا تاما عن حالاته النفسية وقد تكون منفصلة بالمرة عن اتجاهاته الباطنة . ذلك أن الأديب يستعمل فنه لايجاد حالة معينة ولتوليد شعور بالذات لدى القارىء .. ويجوز ـ ولعله واجب ـ أن يخلو النموذج الفنى من الدلائل النفسية عند صاحبه . فقد أريد مثلا أن أوقع بنفسك الغيظ فأخلقه عن طريق الحزن واثارة مكامن الشجن . فأقول لك مثلا : أن أربعين من الضباط والجنود وثمانين من الفدائيين قد لقوا اليوم حتفهم بمنطقة السويس . لن تحزن عند سماع هذه العبارة ، وان كان الحزن هو الشعور الذى تجيش به

كلماتها ، وانما نحس فى النو بنوع من الغضب وينحدلع فى صـدرك لهب الغيظ ازاء المستعمرين المعتدين • ويكون الاحساس أو الشعور المصبوب فى العمل آنئذ خداعا ومحتاجا الى فهم خاص مغاير لمـا تبشر به الظواهر القريبة •

وهذه الظاهرة واضحة وضوحا قويا فى مناسبات الخطابة وفى الحالات التى يراد فيها التأثير على عواطف الغير وعندما ما يتحـايل الكاتب لا يجـادلون خاص من الاحسـاس لدى الآخرين • فليست الكلمات وحدها هى التى تغذى الشعور وانما يمكن أن يولد الشعور شعورا سواه وأن تؤدى حاله الى حالة مغايرة •• فليس من الضرورى أن أجلس لكتابه المأساة وأنـا حزين وليس من اللازم أن أعبر عن الفرح وأنا نشوان ولا أن أفتح صـدرى للحياة وكلى أمل • فلا أظن أن أحمل قصائد الرثاء قد قيلت فى ساعات الأسى والضيق ولا أتخيل كيف يفعم السرور قلوب أصحاب المدائح والتهانى فى تاريخ الأدب العربى على هـذا النطاق الواسع ؟ افرض مثلا أننى أتابع كتابة قصة أدبية فى جملة من الليالى ، وأحببت فى احدى هـذه الليالى تصوير مباهج الحياة فى احدى المدن الكبيرة مع أننى أعانى فيما بينى وبين نفسى مضايقات شتى ، فهل أترك العمل أم أقبل عليه ؟ بطبيعة الحال سـيكون من الصعب ايجاد نوع من التوافق بين أوقـات الكتابـة وموضوعاتها ، وبصغر الأديب فى صناعة الشعر بقدر ما يحتاج الى هذا التوفيق ، لأن الخيال لم يأت عبثا ولم يتمتع الفنان بقدرة على الجنوع والتحلق فى غير ما جدوى •

الخيال اذا هو العامل الأساسى الذى يرتكن اليه الأديب فى صناعته ، بل هو كل شيء فى هـذه الصناعة ، طالمـا كان صاحب الفضل الأول فى ابتكار المعنى وفى تلوين المعطيات • ويستحيل ايجـاد نوع من التوازن أو الموافقة بين حياة الأديب وظروفه الجزئية وبين

أعماله الفنيــه بغير أن يستعين بهذه القوة التي تمكنه من تصــور الحالات المختلفة وحياة تجارب الآخرين • أقول هــذا وأنا أعلم أنه من فنون الشعر والأدب ذلك النوع الواقعى أو الطبيعى وأن أنماطا كثيرة فى النظم والتعبير لا تتجاوز حقائق المعيشة •• فان أشــد الفنون الأدبية تمسكا بالواقع لا تملك القدرة على الزعم بأنها تنكر فاعليــة الخيال • وقد تجرأ بلزاك على هذه الملكة أكثر من سواه لشدة تحمسه لمذهبه فى رواية القصة ، ولكن تفســير نزعته يتطلب وجود الخيــال تلقائيا ويفترضه افتراضا فكريا وان كان قد أنكره بالألفاظ • فبلزاك يعتقد أن الحياة مجموعة من الحالات الجزئيــة وكومة من الظروف الصغيرة التى يرتفع القصاص بها الى الأجواء المثالية • وينبغى أن يختار الكاتب من بين تلك الحــالات والظروف ما يصلح لأن يكون عناصر فى بناء « الدراما » التى توجد فى أعمــاق كل قصة • ويميز بلزاك صدق الطبيعة من صدق الأدب على أساس أن الصدق الأول يحتوى على جملة الحقائق المتناثرة التى تصدم الذوق بنشازها وتنافرها والتى تفسد العمل الفنى لو دخلته بغير تهذيب واعداد • وعلى ذلك فالكاتب ملزم بأن يؤلف بين الحقائق وأن يستعير النمــاذج المتباينة ليخلق منها عملا جديدا يحمل طابع ابداعه كفنان • ولا أظنه قادرا على التقدم خطوة واحدة فى طريقته تلك ان لم يعتمد اعتمادا كليــا على الخيال وهو بصدد التمييز والانتقاء والتلحم بين مختلف المواقف وجملة الفصول • وبذلك يكون الخيال ضرورة عمليــة فى الصناعة المغالية فى اعتناق الواقعية فضــلا عن سواها من المذاهب والفنون •

ولذلك أرجو من أصحاب النزعة النفسية أن يطامنوا من شــدة الحماس الذى يستولى عليهم وهم بصدد التأييد الفكرى لمذهبهم • فأخشى ما أخشاه هو أن يكونوا كالنابشين فى رماد هامد أو كالباحثين عن السمك فى أجواز الفضــاء • وقليل من الرؤية والتعقل سيكفل

لنا سبل التحقق من الفن الحقيقى ، ذلك الفن الذى يمكنك أن تعده جزءا منفصلا تمام الانفصال عن صاحبه وتنظر اليه بوصفه أسلوبا فنيا فى معرفة الحياة والتعبير عنها وتذوق أطرافها بغض النظر عن ظروف كاتبها . فالعمل الفنى بضعة من مؤلفه ولكنها بضعة مستقلة لها كيانها الخاص ولها طابعها الفريد ولها وجودها القائم بذاته .

المعنى الأدبى

● المعنى الأدبى

كان القدماء يستعملون كلمتى اللفظ والمعنى للتعبير عن جانبى الأداء الفنى فى العمل الأدبى : القالب والفحوى . والكلام فى اللفظ والمعنى كثير عند النقاد الاسلاميين . بيد أنهم كانوا يحوطون المعنى بسياج من التقديس وبهالة من الاعتبـار . وكانوا يخصونه بغير قليل من الرعاية . فالأديب مضطر دائمـا الى أن يضع حقيقة المعنى فوق أية حقيقة أخرى ، وأن يذهب فى اختياره مذهبا لا يحقق رأيه أو يوافق هواه بقدر ما يعينه على اظهار موهبته فى الكتابة والتحرير . فالمعنى ، على هـذا الوجه ، هو المناسبة التى يستطيع أن يعلن فيها عن قواه وملكاته ويظهر قدرته على استخدام القلم والتلاعب بالكلمات وصياغة الأسلوب . عليك بأى كتاب من الكتب الأمهات فى الأدب القديم ، فستجد فيه حتما بعض ما يشير اشارة صريحة أو خفية الى ضرورة انتقاء الألفاظ التى توافق المعانى والتى تجعل المعنى كأنمـا صب صبا فى قالب تفصيلى دقيق .

هاك مثلا أبا عثمان الجاحظ فى أول الجزء الثانى من (البيان والتبيين) حيث يقول : « ومتى شاكل ــ أبقاك الله ــ ذلك اللفظ معناه ، وأعرب عن فحواه ، وكان لتلك الحـال وفقا ، ولذلك القدر لفقا ، وخرج من سماجة الاستكراه ، وسلم من فساد التكلف ، كان

قمينا بحسن الموقع وبانتفاع المستمع ، وأجدر أن يسنع جانبه من تناول الطاعنين ، ويحمى عرضه من اعتراض العيابين ، ولا تزال القلوب به معمورة ، والصدور مأهولة » .

ورأى أبى هلال العسكرى فى ضرورة العناية بالألفاظ وحدها دون المعانى لا ينفى عنه أمرين : أولهما أنه كان يوافق نفس المذهب فى لزوم العناية بالأسلوب حتى يوافق المعنى . وهذا ما تتبينه من قوله : « انما يحسن الكلام بسلاسته وسهولته ونصاعته ، وتخير لفظه واصابة معناه ... » ، أى أن يأتى اللفظ على نحو يجعل المعنى جليا ويحقق المراد منه . والثانى هو أن الاتجاه الذى كاد يختص به ، وكاد يكون وقفا عليه لا يمثل رأيا مضادا لهذا الرأى أو فكرة فى مقابل هذه الفكرة . وانما يدل على الافراط فى نفس الاتجاه وعلى المغالاة فى التشنيع لهذا المبدأ النقدى القديم . فهو يقول بعد عبارته السابقة بقليل : « وليس الشأن فى ايراد المعانى ، فالمعانى يعرفها العربى والعجمى ، والقروى والبدوى ، وانما هو جودة اللفظ وصفاؤه ، وحسنه وبهاؤه ، ونزاهته ونقاؤه » . وليس ذلك الكلام الذى ينقض ما كنا قد قلناه فى مطلع المقال ، من أن القدماء قد أحاطوا المعنى بسياج من التقديس . لأن التقديس هنا والاهمال يستويان .

والعجيب الذى يستوقف النظر هو أن المعنى — رغم هذا الاهتمام كله بأمره — لم يخضع فى أى بحث من البحوث لدراسة نقدية شاملة ، حقا أن هناك بعض اشارات وردت هنا وهناك فى كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى . بيد أننا لا نخرج من كلامه كله فى هذا الباب الا بمعلومات بسيطة . فهو ينبه أولا الى ضرورة الموازنة بين المعانى وبين الأحوال التى تقال فيها والطبقات التى نذاع بينها (ص ١٢٩) . وينبه ثانيا الى احتياج صاحب البلاغة الى اصابة المعنى وتحسين اللفظ ما دام المدار — بعد — على اصابة المعنى ،

والأن المعانى تحل من الكلام محل الأرواح من الأبدان (ص ٦٨) • والتنبيه الثالث وهو أهمها وأعودها فائدة ها هنا يتلخص له امام يقتدى به فبه أو رسـوم قائمة فى أمثلة مماثلة يعمل عليها • والآخر ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط •

ولعل أوسع محاولة من هذا القبيل أن تكون تلك التى وردت فى أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجانى ، غير أن الملاحظـات النقدية الثمينة ، والتحليل النظرى الخالص كان كل ذلك يضيع بين الشواهد الكثيرة والنمادج المتداخلة • وغالبا ما كان ينصرف الى دراسـة المعنى من الناحية البلاغية وحدها • أما من ناحية ارتباطه باللغة ، فلم يكد يظفر منه بأقل عناية • اللهم الا كلمـة عابرة فى المقدمة عن الترتيب اللفظى فى العبارة وكيف يؤدى الى اختلاف المعنى أو فساده • ومثل هذا ما ورد لدى أبى هلال عندما قال ان المعانى على وجوه : منهـا ما هو مستقيم حسن ، نحو قولك « قد رأيت زيدا » ، ومنها ما هو مستقيم قبيح ، نحو قولك « قد زيدا رأيت » ، وانما قبح لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير •

والنقص الظاهر فى معالجة المعنى من هذه الناحية الأخيرة هو الذى دفع بالأدباء الى صرف كل اهتمام الى الأسلوب والكلمات ، دون غيرها ، حتى صارت القوالب الفنية ــ فى حد ذاتها ــ مقصدا ، يطمع الشعراء والكتاب على السواء فى أن يلحقوه ، وميدانا يريدون أن يبرزوا فيه ، ليس هـذا فحسب ، وانما أدى بهم الأمر فى النهاية الى الاخفاق عند كتابة القصة والمقابلة وقرض الشعر بالمعنى الصحيح • فالقصة والشعر والمسرحية والمقالة هى أضعف جوانب الأدب العربى • بينما وصلت غير هـذه الفنون الى مراتب من الارتقاء والى درجات من العلو تبهر الفكر وتروع الخيال وترضى الذوق • هـذا مع العلم بأن المقالة والقصيدة والمسرحية والقصة هى وحدها الفنون الأدبية

التى يمكن أن تسمح بها نظريه فى النقد تضع الأدوات التعبيرية ــ ومنها المعانى ــ موضعا متوازيا تمام الموازاة •

والمعنى هو الجزء التعبيرى أو الأداة التعبيرية التى تربط الفكر باللغة • فهو يتصل بالفكر • هو الأصل فيما يمكن أن نسميه « بالعظم » أو البناء الصورى للغة •

والصلة التى توجد بين الكلمات والمعانى من أخطر الصلات التى لابد أن يعالجها النقد الأدبى • ويتوقف المعنى الفنى غالبا على تحديد المداول الذى تشير اليه كلمة من الكلمات • ويذهب البحاث فى اللغات الأجنبية الى أن الفكر قد وضع الألفاظ من أجل أن يحدد نفسه ومن أجل أن يتقدم فى المجالات العقلية بقدر ما يمكنه من الاصابة والتوفيق •

ونحن نستطيع أن نضع الى جوار هذا القول الآخر قولا آخر لا يقل عنه فى الأهمية وهو أن اللغة تعمل على امداد الفكر بالأدوات التى تقف أمامه كالعلامات فى الطريق المظلم المجهول • وعلى هذا النحو يستحيل أن يتقدم الفكر خطوة واحدة ، أو أن يتسع من أمامه المدى ، ان لم يتكىء من حين الى حين على ألفاظ وكلمات • ومن هنا نقول بأن المعنى واللفظ أو الفكر والكلام متشابكان الى الحد الذى لا يسمح لأحدهما بأن يسبق الآخر أو أن يمضى فى الانساب والتسلسل بغير أن يتعاون مع نده ويستند اليه •

ويعتمد الفكر على الألفاظ ، لا كوحدات منفصلة ، وانما كوحدات مجتمعه فى عبارة أو جملة كاملة • والمعنى جزء من الفكر ، ولكنه مستقل عنه طالما كان من السهل تكوينه عن طريق الألفاظ المفردة وأداؤه على نحو أكمل بالتغيير والتبديل فى الوضع اللغوى • والكلمة من حيث هى كلمة تعنى شيئا بالذات • الا أنها تؤدى فى

العبارة وظيفه أخرى وتعمل على تهيئة العقل واعداد الجو من أجل قبول معنى آخر • وبناء على ذلك نريد أن نفرق بين المعنى الأدبى والمعنى اللغوى ، لأن المعنى الأدبى يستقى من كلمه مفردة كما يستقى من جمله أو عبارة • فى المعنى اللغوى تسند المعانى الى الكلمات والحروف ، وتستبعد كل رمزية عن الفكر ، وتغيب كل حيوية وتختفى كل لبونه ويضيع الفن الجمالى • وفى المعنى اللغوى أيضا . يكون النحو هو صاحب المكانة الأولى ، ومن ثم تفقد الكلمه كل قيمة يمكن أن تعزى اليها فى باب الأدب البحت • أما فى المعنى الأدبى فالكلمة الواحده تحتفظ دائما بكيانها الى آخر درجه • واضرب لهذا مثلا من شكسبير ، حينما سأل بولونيوس • ماذا تقرأ يا سيدى؟ فأجابه هملت : كلام فى كلام فى كلام • فهذه لفظة مكررة لا يتدخل النحو فيها بحال من الأحوال • ومع ذلك فالمعنى الأدبى فيها بائن الى حد بعيد ، ولعله لم يصبح على هذا الوجه من القوة والوضوح والامتلاء الا بالتحرر والتخلو • فهكذا عبر هملت عن روح الهزء والسخرية ، وعن رغبته فى تسخيف السؤال الذى صدر عن الشيخ بولونيوس والتظاهر أمامه بالجنون •

والصلة بين الفكر والمعنى قوية ودقيقة • ولكن الفكر أقرب الى النحو منه الى المعنى الأدبى ، لأن النحو أشبه شىء بالبنيان الصورى للعمليات الفكرية ، ويدل فى بعض الأحيان على اتجاه الذهن فى ترتيب الخواطر • ومن هنا كان من غير الممكن أن يظهر الفكر على مسرح الكلام بدون جملة تستند الى القواعد النحوية • أما المعانى الأدبية فهى خالية من هذا الشرط ومتحررة غالبا من هذه الضرورة • ولهذا نستطيع أن نفرق بين التركيب اللغوى والمعنى الأدبى •

وفيما يتعلق بتاريخ كلمة المعنى نقول أنها وردت فى الكتب العربية القديمة على وجهين • أحدهما قاموسى والآخر أدبى • أما فى

القواميس أو المعاجم فقد وردت كلمة المعنى مشيرة الى الألفاظ فيقال مثلا : « ويقال كذا بنفس المعنى » . وهذا نوع من الاستعمال العادى لا يحتوى على آكثر من التنبيه الى المشاركة اللغوية فى المعنى الواحد. أما الوجه الأدبى فظاهر خصوصا فى الكتب التى تنص على السرقات الشعرية حيث يقول الناقد مثلا ، وهذا المعنى حسن وأحسن منه قول فلان كذا .. أو : يقول فلان فى هـذا المعنى ذاته كذا . فهنا ــ على هذين النحوين ــ تحددت كلمة المعنى فى صـورتين مختلفتين : فى الوجه الأول تشير الى ما يتعلق بالكلمة فى حد ذاتها من معنى أو فكرة أو تعريف . وفى الوجه الثـانى تلفت النظر الى صـورة أو خاطرة أو بادرة .

وهذا الوجه الأخير هو الذى أدى الى فساد الأمر بالنسـبة الى المعنى الأدبى وبمضى الأيام أخذ يرد فى كتب النقد مرادفا للصورة الأدبيه . ومن ذلك مثلا اشارة الجرجانى الى المعنى بأنه يمثل الأشياء كما تمثله الأصـباغ والألوان فى الرسـوم ففى هـذا بعض الخلط الواضح فيما بين كل من المعنى والصورة . مع العلم بأن الصـورة الأدبية تنضج من كثرة التخطيط اللفظى ، وتكون حينئذ أداة معينة على اكتمال المعنى وجزءا مساعدا على بعثة فى النفس . أما المعنى الأدبى فأهم مما يمتـاز به هو الغموض وعـدم التحدد والبعد عن الاستقرار والثبات على نحو واحد ولكن الخلط فيما بين الصـورة والمعنى فى النقد العربى ما دام النقاد قد أوقفوا عملهم فى الحـديث عن المعانى على الكلام فى الاسـتعارة والتشبيه والتمثيل . أما نحن فنفصل فيما بينهما على أساس من المعنى الأدبى أقرب الى أن يكون حالة منه الى التصور الذهنى .

وفى النهاية نقول ان المعنى الأدبى لا يعطى تصويرا بقدر ما يعطى شعورا ويصعب فى أغلب الأحيان اخضـاعه كما تخضع له المعـانى الأخرى من الشرائط ، ولمـا تسير عليه من الخطط والأصول .

الأسطورة فى الأدب العربى

حظ الأدب العربى من الأسطورة ضعيف . ولا يرجع دلك الى ما نراه فى الأدب العربى من الضآلة فى الانتـاج القصصى والفلة فى الاخراج الروائى والمسرحى ، وانما يرجع داك المظهر الذى بسوءها الى ما نراه الأدب العربى من انعدام الفكرة وغياب العنصر العقلى وضيعة الاتجاه فى الاداء الحركة . وقد يكون هـذا الرأى عريبـا فى تعليله وتفسيره ، ولكن ، والحق يقال ، أن كل تفسير ما عدا هذا التفسير هو الخاطىء فى ميزان النقد الصحيح .

ففى رأيى أن الأسـطورة الأدبيـة لم تضعف لدينا الا بسبب الضعف الذى نعانيه من جانب الفكرة الموجهة والخطة المرسلة . وقد يظننى البعض مغاليا ، ولكن بقليل من التأمل فى الآراء المعارضة يمكننا أن نعرف مقـدار الاصابة فى وجهة النظر الخاصـة بنا . وقـد بنى البعض رأيه فى ضعف الأدب الأسطورى العربى على نقص الأدب العربى فى باب القصص . كأنما يريد أن يرجع ضعفا فنيا الى ظاهرة أخرى من الضعف ، وكأنما يود أن يجعل من القرينة بين الاثنين سببا معقولا لتبرير واحد منهما . والخطـأ فى هـذا الكلام لا يحتـاج الى تدليل ، خاصة وأن الضعف فى تكوين القصة العربية نفسه محتاج الى التفسير . ولنا أن نسأل بعد ذلك عن السر الذى دعا الى تجلى هذه الظاهرة فى الأدب العربى ، فتبقى المشكلة فى حاجة الى تفسـير بعد ذلك التفسير .

وقد يمكن تفسير هذه الظاهرة عن طريق القول بأن الأسطورة مجال للابداع في الأسلوب الكتابي وفرصة لاظهار المقدرة البيانية • أعني الأسطورة ، بما فيها من طابع التخيل والابتعاد عن الواقعيــة وعن التأثير الخطابي ؛ نستطيع أن تستهوي الأدباء وأن تجذبهم الى ميدانها ولكن لمـا كان الأدباء العرب في غير حاجة الى مثل هـذا المجال ، ولمـا كانوا يجدون الفرصة المواتية في كل أبواب الكتابة المعروفـة آنئذ ، ولمـا كانت مقدرة الكتاب هنالك مستكفية بالأغراض المحدودة المعـدودة في تاريخ الأدب •• أقول لمـا كان الأمر كذلك ، فانهم ــ أي الأدباء ــ لم يجدوا مبرر للنزوع الخيالي والاتجاه الأسطوري• ويمكن الاجابة على هـذا الرأي بان الابداع الأسلوبي في مجـال الكتابة الأسطورية نفسه قائم على أساس الابداع في الفكرة وعلى أساس الرمز الى الحقيقة • ففي حالة ما يسعى الكاتب لوضع الفكرة، وفي حالة ما يجهد خاطره لتأليف الموضوع الذي تنبني عليه الأسطورة، يخلق عباراته خلقا وينفض كلماته نفضا • فيكون الابداع الفكري بذلك أساسا لوضع الأساليب وتجميل الروح البلاغية في الكلام • أو بعبارة أخرى : أن الابتكار العقلي في حبك الأسطورة هو الأصل في ايجاد المناسبة الأدبية ، وهو السبب المباشر في احساس الأديب بأن الأسطورة مجال من أفضل المجالات التي تسمح له بأن يحسن التعبير وأن يظهر قواه الفنية وملكاته البيانية •

ومن هذا كله تراني أميل الى القول بأن الضعف الظاهر في باب الأسـطورة لم ينشأ الا عن قلة العنايـة بالجانب العقلي في العمـل الأدبي • ولم يزل الكثيرون يتشدقون حتى الآن بأن الأدب شيء من الحس ، وأنه أبعد الأشياء عن الميدان الفكري الخالص • ولو أن أدبنـا العربي قد استوفى هـذا العنصر الهام من عنـاصر الخلق في الأعمال الفنية ، ولو أنه جمع الى محاولة السرد والاطالة محـاولة

الفهم والوعى لكنا أميل الى أتشباع هـذه الناحية واستيفاء ما لها من حقوق على شخصية الأديب •• أعنى أنه لو تم لنا ذلك لاستطعنا أن نبدع الشيء الكبير فى الجانب الأسطورى من الأدب • وليس أدل على صدق زعمنا من أنه حينما وجد عندنا كاتب قصصى يريد أن يستهدى بفكرة فى عمله الفنى مثل توفيق الحكيم ، اضطر اضطرارا الى أن يتجه الى الأسطورة الغربية كيما يرضى فى قلبه هذه النزعة ، وليريح فى ضميره هذا الخـاطر •• وذلك هو الأمر الذى شاهدناه فى مسرحية الملك أوديب •

وعندما كان أدبنا العربى مقبلا لأول مرة على مثل هذه الناحية الدسمة ، اصطدم بالروح التقليدية ، وصار من الصعب عليه أن يتقدم خطوة واحـدة • فقد شاء الأدباء ، جمـلة مرات ، أن يتخذوا من القرآن مثلا أعلى فى أعمـالهم ، وجعلوا يقتبسون منه الحكاية تلو الحكاية من أجل أن يقصوها على طريقتهم ، وحسب ما تمليه عليهم أفكارهم العصرية • ولكنهم لم يستطيعوا أن يأذنوا لأنفسهم بالتصرف الذى يوائم اتجـاههم الفنى ، ولم يمكنهم الخروج على الحرفيـة الواردة فى الكتاب المجيد • ومن ثم أخفقت الأسطورة فى الأدب العربى اخفاقا ظاهرا فى كل من رسالة الغفران لأبى العلاء •• وأهل الكهف ، وسليمان الحكيم ، ومسرحية محمد لتوفيق الحكيم •

وأريد أن ألفت النظر ها هنا الى نوع الاخفاق الذى أعنيه • فقد تكون هذه الكتب وأمثالها على قدر كبير من القيمة الأدبية ، وقد تكون ذات وزن فنى باهر ، ولكنها ساقطة سقوطا شنيعا بوصفها نوعا من الأدب الأسطورى • لأن التعبير الأسطورى من أرقى وأخطر ضروب التعبير الأدبى الذى يعتمد كما قلنا أكثر من مرة ـــ على الأداء المعنوى وعلى الاختصار الرمزى • ولمـا كان الأمر كذلك ، أى لمـا كان المعنى هو الأصل فى التعبير الأسطورى ، يستحيل نجـاح العمل الفنى

ادا وقع اختياره على موضوع من الموصوعات التى لا تقبل التحريف والتعديل والاقحام •

وقد دخلت الأسطورة الفارسيه فى الأدب العربى القديم • ولكن مصيرها لم يكن أفضل من مصير الأسطورة القرآنيـة • وذلك لأن الايحاء قد انعدم منها ؛ ولأن المقصود بها — أولا وقبل كل شيء — لم يكن فنا خالصا ، ولا أدبا بريئا ، وانما كان شيئا آخر بعيدا عن الفن والأدب • فقد كانت الأسطورة الفارسية مصـدرا للعظه وباعثة على التقدير الأخلاقى • وكان مقصـودا بها فى الغالب أن تعلم الناس الحكمة ، وأن تعطيهم الأمثلة العلمية للأخلاق الفاضله • أو بعبـارة موجزة كان يراد بالأسطورة أن تهدى الناس فى أعمالهم وأن ترشدهم الى الأدب بمعناه الذى عرف به فى البيئة الجاهلية ، والذى لازال معروفا حتى الآن فى الحياة العادية • ثم يلاحظ بعد ذلك أن الأسطورة الفارسية قد خلت من الروح ، ولم تخلق نماذج خالدة وشخوصـا حية بقدر ما حاولت أن تستعرض الأحداث استعراضا حركيا سريعا قصيرا • فافتقدت الأسطورة الفارسية بذلك الثبات والتقرير اللازمين، وخسرت الروح التى تمكنها من الايحاء والايمـاء • وظلت أسـاطير الفرس غريبة غير مألوفة •

وترجع أهمية الأسطورة فى الحياة الأدبية الى أنها عنوان الفكر والروح فى أمة من الأمم ، وأنها نموذج العقل الانسانى عندما يتمثل فى كلمات وخيالات • وليس ذلك بالشيء القليل خصوصا اذا عرفنا أن الأمم لا تقاس بأعمالها وأفعالها ؛ من الناحية الحضـارية الخالصـة ، بقدر ما توزن بأحلام الشبيبة فيها وأمانى الرجال من أبنائها • ولهذا كانت الأسـطورة النابعة من روح الأمة عنصرا تاريخيـا أقوى من السجلات والوثائق ، وأعود على المؤرخ الناصح بالفائـدة من كل الآثار والعاديات والبواقى • فهو يستطيع أن يجد فيها ما يدل على

الروح السائدة ، وما ينم عن الجو الذى يعيش فيه أبناء جيل بعينه . بل يمكنه أن يقف منها على الحالات العامة المتواردة على قوم بالذات، ويعرف منها تيارات الحياه الخفية حيث لا تجدى كل المخلفات المادية، وحيث لا تغنى كل الدلائل المحفوظة .

فالتاريخ فى أغلب الأحيان ضائع من كثرة ما نضللنا والوثائق . والحياة الاجتماعيه المفصوحة بعيدة عن الدلالة ، وغير مؤدية بالكاتب الى معرفة ما يجول بالنفوس ، وما يجرى وراء الستائر والجدران . ولذلك يكون اعتماده غالبا على ما يشيع على الألسن من الكلمات ، وما يجرى على الأقلام من أحلام وخيالات . فهى — كما نلاحظ دائما — منفس من الكروب النازلة ، ومنجى من البلاء الماحق ، وملاذ من الواقع الأليم . يسر اليها الأديب بذات نفسه ، ويبنها حياة مقابلة للحياة اليوميه من ناحية الهناء والرخاء والسعادة ، أو من ناحية الشقاء والرجاء والألم . وبذلك يستطيع المؤرخ أن يستمد منها الوجه المقابل للحياة العادية فى حياة أبناء جيل بالذات .

ومن ذلك نستطيع أن نحكم على الأسطورة فى الأدب بأنها النوع الوحيد الذى تتحقق فيه الحركة الكاملة بالنسبة الى الكاتب المبدع . وكثيرا ما يجد الكاتب فيها مجالا لعكس عواطفه وبث أحاسيسه وتوصيل آرائه . وفيها المنجى من كل الصعوبات التى يواجهها الأديب الذى يريد أن يخاطب المجتمع بصراحة . ويعجز الحكام بازاء هذا العمل الأدبى عن التدخل بأى شكل من الأشكال . وغالبا ما يعجزون عن لمس ما فيه من العناصر المعادية .

ويفيدنا عند استجلاء هذه الحقيقة — ونحن بصدد الوقوف على قيمة الأسطورة فى الأدب — ما رأيناه وقت حدوث الانشقاق بين كل من الآداب القديمة والأدب الحديث فى اللغات الأوربية . فعلى الرغم مما نراه فى الأدب الفرنسى من محاولة الخروج على الأصول

التقليديه ، نلمس منهم استمساكا عجيبا بالجانب الأسطورى فى الأدب الكلاسيكى • فهم قد عرفوا هـذه المقدرة العجيبة التى تمتاز بهـا الأسطورة كأداة فنية فى الأدب ، وأرادوا أن تكون محاولاتهم فيهـا من قبيل الاستعارة والدس • أعنى أنهم أرادوا أن ينشروا عن أفكارهم الخاصة وأن يخضعوها شيئا فشيئا لأقوالهم ومعتقداتهم • فكاليجولا وأوديب وأجاممنون وأنتيجونا وأياكس لايزالون جميعا أحياء على أقلام الكتاب الفرنسيين مهما كانت ثورتهم على الأدب القديم ومهما كان مقدار خروجهم على أوضـاع الفن التقليدى • وذلك لسبب بسيط وهو أن للأسطورة أداة مرنة فى يد الكاتب ، يديرها كما يجب فى شتى الاتجاهات ، ويستخدمها فى كل منحى ، ويسعى بها عامدا الى توكيد فكرة وتقرير حقيقة يرجو لها الذيوع والانتشار • ويكفى أن تتصـور ما تتحمله هـذه الأساطير من أنواع المتناقضات كيما تعلم مقدار الخطورة والأثر الذى تتمتع بهما فى الأدب الغربى ، ومقدار أهمية التى التى تستحوذ عليها فى الفكر هنالك •

وأعتقد أن الوقت قد حان كيما نقفز فى الأدب العربى مثل تلك القفزات ، وأن نحاول محاولات من ذلك القبيل • فهـذه الظـاهرة التى نحس بها فى أدب العرب من شأنها أن تبث فى نفوسـنا نوعا من الثورة والحماس ، وأن تبعث فى قلوبنا ضربا من الغيرة والحمية لهذا الفن الذى نكاد نصل فيه الى حد الاملاق واذا شئنا حقا أن نخطو هـذه الخطوة فلابد أولا من أن نعمق احساسنا وأن نثرى فى الجانب الفكرى من أدبنا ، وأن نحـاول دائما اتخاذ وجهات معينة ورسـم تيارات نحتذيها ، فهذا كله يضيف الى حقائقنا حقـائق ، ويزيد فى معالمنا الأدبية معالم •

استيحاء الأدب القديم

● استيحاء الأدب القديم

موضوع خطر ببالى منذ زمن بعيد ، وكان ينبغى له القرار فى أذهان الناس ابان مراحل التطور الأدبى العصر الحاضر من غير أن يرشدهم اليه دليل وبغير أن يفتح لهم أبوابه فاتح . وكل المظاهر الحالية فى أدبنا العربى انما نسوقنا سوقا الى اتياد هذه الفكرة ، وكان ينبغى لها أن تفوح وتنتشر قبل أن يلفت أنظارنا اليها قلم كاتب من الكتاب ، ويمكن القول أن موضوع هذا المقال ليس غريبا على مشاعر القراء ، وان كانوا سيجدون عند وضعه بصورة تقريرية منحى جديدا من تصور الأدب واستشعاره .

فنحن نلاحظ أننا مازلنا نتحدث ـ منذ تنبهت الحياة فى أكنافنا ـ عن حركات البعث والأحياء لآدابنا القديمة « ولم نشأ أن نتخلى حتى اليوم ـ بل حتى الساعة ـ عن الكتابة فى هذا الموضوع الدعوة الى تجديد آدابنا الموروثة بصورة تجعلها دائما نصب أعيننا ، وتسهل علينا مهمة الاطلاع عليها والتأثر بها . استغفر الله .. فان بعض أصحاب هذه الدعوة لا يريدون الاعتراف بغير تلك الآداب الموروثة ولا يميلون الى اقرار لون من الأدب المحدث بجانب تلك الثروة المختزنة فى الأوراق الصفراء . ويغالى بعضهم فى ذلك مغالاة ظاهرة ويكتفى بعضهم بالالحاح فى المطالبة بنشر ذلك الأدب القديم لوضعه فى حياتنا الحاضرة مقام الفن الخالد والحارس الأكبر .

ولا أريدها هنا أن أقطع على الباحثين فى هــذا الموضوع أحلامهم ، ولا أميل الى نسفيه سىء من أفكارهم الخاصة بمسألة البعث والاحياء. فهذا نوع من الاتجاه المحسوس فى أغلب الآثار العالمية ، ويعتبر واحدا من التيارات الهامة فى الفكر الحديث • ولا ينبغى من أجل ذلك كله أن نسىء لى أصحابه ما دام حسن النيــة متوافرا ومادامت الرغبــة الصادقة موجودة •

وأنا شخصيا من الذين يقفون فى صف هذا التيار القديم ، وأحب سىء الى نفسى هو ارتياد آفاق الأدب العربى فى عصـــوره المختلفة للتذكر والائتناس والعبرة جميعا • فلست ممن يهزأون بالعــاملين على تعزيز الأدب القديم • ومع ذلك أجد فى نفسى رغبة شديدة من أجل أن ألفت ناظرهم الى شىء هام أغفلوه بقدر ما اندمجوا فى الموضوع ، وسهوا عنه بقدر ما التفتو الى حواشى المشكلة • اذ أن السبيل الى احياء الأدب العربى القديم وبعثه لا يقتصر لسير فيه على القــائمين بنشر مؤلفات الأقدمين وطبعها • وفى رأيى أنه من العبث المكشــوف أن نقصر جهودنا بأكملها على عمليــات التحقيق المتصلة حتى نخرج طبعة منقحة من كتاب عباسى أو أموى • ثم نزعم بعد هــذا أننا قد أدينا شيئا كثيرا نحو الأدب القديم ، فذلك لا يعنى اطلاقا أننا قــد غذينا ثقافاتنا الحــاضرة بشىء من تراث الأقدمين ولا يبرهن على أننا قد أستطعنا تلقيح أدبنا المعاصر بالروح التقليدية ، ولا يدل على أننا أصحاب عهد ومروءة بالنسبة الى آبائنا السابقين • لأن هــذه الكتب تذيع وتنتشر بقدر محدود ، ولا تحدث أدنى أثر فى عقولنا وأذواقنا ، ولا تكاد لغير الأيدى الفارغة التى تحب الاقتناء والتزيين أكثر مما تحب القراءة والانتفاع وهؤلاء لسوا من الموجهين لدفة الكتابة ولا يعدون بين أصحاب الفكرة السائرة والاتجاه السارى • وأستطيع ــ وأنــا مطمئن ــ أن أتهم كل مشتغل بالآثار العربية القديمــة على ســبيل

التحقيق والنشر بهذه الطريقه ، وكل غيور على اذاعتها والدعاية لها بتكوينها الثابت .. أستطيع أن أتهمه بأنه لا يعمل من أجل الثقافة فى حد ذاتها ، ولا يخدم العلم والمعرفة من حيث هو العلم أو معرفة ، وبقدر ما تكون مكاسب المشتغلين بالآداب القديمة وطبع مؤلفاتها تكون جريمتهم . وذلك لأنه لا معنى على الاطلاق الأن أستمر فى أعمال غير ذات مفعول من ناحية الثقافة أو الذوق أو الروح من أجل المكسب المادي الخاص . ويكون هذا العمل مفهوما اذا جاء من جانب الحكومات التى ينبغى احياء تراث أجدادها وحفظ آثار رجالها السابقين .. اما أن يأتى من جانب الأفراد الذين لا يفيدون انسانا بنتاجهم ، ولا يغذون موهبة بنشراتهم ، ولا يتركون على اتجاهات الفكر طابعا ملحوظا من وراء عملهم ، فليس ذلك الأمر الطبيعى .

ونخلص من هذا كله الى أن غيرة هؤلاء الباحثين على الآثار الأدبية القديمة مصطنعة ، والى أن دعاياتهم ملفقة ، والى أن دفاعهم مغرض . فهم يريدون أن يظهروا أمام الملأ بمظهر الثائر على الأوضاع الجديدة ، وأن يأخذوا فى عقول الناس مكانة الانسان الذى يحافظ على دينه وتراث أجداده . فهم يكسبون الهيبة والاحترام وحسن السمعة ثم يستفيدون ـ فوق ذلك ـ فوائد أخرى يعلمها الله . أما الأدب الخالص فلن تعود عليه أعمالهم بأية فائدة ، ولن تكون من ورائه جدوى ، لأننا مازلنا نعانى من اقبال الناس على الكتب الحديثة السهلة المفهومة ، فما بالك بالمؤلفات القديمة التى تقتضى سعة العلم ومطاوعة فى النفس ورغبة فى المتعة والتذوق .

وبطبيعة الحال لا يهمنا فى هذا المجال أن تتناول أغراض الناشرين للكتب القديمة بالمؤاخذة والنقد ، ولا يعنينا ـ بحال من الأحوال ـ أن نسيء الى أشخاصهم كما قدمنا . وانما يهمنا ويعنينا حقا ألا نرفع من أذهان الناس فكرة خاطئة وهذه الفكرة الخاطئة

نتلخص فى أن عمليــة الطبع والاذاعة لمــا تركه المؤلفون السابقون لا تؤدى الى شىء اطلاقا مما يأمل فيه طائفة النقاد ويرجون تحقيقه • فكلمة « احياء أو بعث » كلمة فارغة خالية من المضمون طالمــا تعنى الانفاق على الكتب القديمة بالمــال والجهد ، بل اعتدت بمضى الأيام عدم الثقة فى أى مشروع يجعل هدفه احياء ما خبا نوره من مظــاهر الحضارة وبعث ما اندثر مجده بين معالم الحياة ، ونحن جميعا لا نقل غيرة على التراث القديم منهم ولا ينقصنا الحمــاس الذى نبذله فى هذا الباب •• ولكن ماذا نفعل وأمامنا حقائق ملموسة لا تقبل شكا ولا انكارا ، ومن ذا الذى يستطيــع أن يزعم عن كتــاب من كتب الأقدمين أنه قد قرأه انسان من المصريين المحدثين ؟ ومن ذا يقول أن جمهرة من قراء العربية قد استطاعوا أن يمضوا فى التأثر بالأدب القديم على نحو ما هم متأثرون الآن بكتاب لواحد من مشاهير الكتاب فى مصر أو فى أوربا اليوم ؟

ومن هذا يظهر أن النشر الأدبى لا يؤدى الى شىء فى حياتنــا الثقافية ما دمنا بعيدين عن الجو القديم ، وما دامت الاستفادة محدودة حتى مع الاقبال والاستعمال ! وكان طبيعيا جدا أن ننصرف عن هذه الدعوة وأن نغفل ذلك المضمار ، ولكننا ــ فيما يبدو ــ آثارنا التعامى ولم نكتف بالاشــارة الى قيمة النشر والطبع للمؤلفات القديمة فى حياتنا الأدبية ، بل أردنا أن نوقف حركة التأثر والاستفادة من آداب الغرب كيما نفسح مجالا لهذه الكتب فتنعم وتطغى على ســواها من ألوان النتاج العقلى • وليتنا فطنا الى جانب هــذه الحركات التعبيرية فى الأدب التقليدى لفكرة واحدة كفيلة بأن تضع الأمور فى نصابها وأن تدع ما لقيصر وما لله لله • ولو قد تنبهنا اليها لاستطعنا أن نغنى أنفسنا عن كل مجهود بذلناه فى سبيل الدعاية الزائفــة • أعنى أنه لو استطعنا أن نقيم الى جانب هــذا العمل عملا آخر وأمكننا ايجاد

نيار بان يسمى جنبا لجنب مع هـذا النيار لخلصنا من العيب وبرئنا من المذمة وحمينا أنفسنا من ظنون الناس .

فأنا أقف معهم فى صف واحد ، وأنادى بنفس الفكرة .. ولكن بطريقتى الخاصة .. أنا أدعو الى العناية بالقديم . وأحب شىء الى نفسى هو أن نبعث الفكر والأدب السلفيين مجسمين فى عقول أبنائنا وهواة الفن عندنا . وأجمل أمنية تخيلتها هى أن يكون لنا بيان رائق مصفى من الشــوائب العامية التى تفســد علينا ألستنا ، وأن تزول الحواجز التى تقطع علينا تاريخنا وتفسد علينا أصولنا وتجعلنا كالعائشين بين آداب العالم بغير شط نحتمى به من عواطف النقد والمؤاخذة . أن أهم شىء فى تكوين أدب من الآداب هو وجود تاريخه ، واستعادة ماضيه ، وامتثال أصوله ، وبروز عناصره . فهذه هى الدعامة الأصيلة وهى وحدها سبيل اقامة بنيان لأدب كامل مهما كانت صفات المـاضى ؛ ومهما كانت شيات القديم .

أما عن كيفية الاستفادة من الأدب السالف ، وعن طريق تجسيمه حيا فى عقولنا ، فلا يكون بعين الخطة التى أتبعها أصحابنا أولاء . أعنى أنه ليس السبيل الى تذكير الناس بآدابهم القديمة هو ما يسمونه بالبعث والاحياء فى الأدب الحديث . وانما سبيل ذلك شىء آخر هو ما أسميه باستيحاء الأدب القديم ، فهذه الوسيلة الجديدة يمكننا استيعاب أدب القدامى ، وارتياد آفاق السلف بغير أن نحدث بأنفسنا مضرة ، وبغير أن نحجز أدبنا المعاصر فى حدود ضيقة ، وبدون أن نوقف نشاطنا فى الابتكار والتجديد والخلق .

وقد يختلط الأمر على ذهن القارىء فأسارع الى توضيح بسيط لكلمة استيحاء هذه . فهى مشتقة من الوحى . وجاء فى القاموس المحيط أنه الاشــارة والكتابة والرسالة والالهــام ، وأن الفعل منه

استوحى بمعنى حرك واستفهم • وقد تكون عملية التحريك والاستفهام التى يقوم بها كاتب العصر الحاضر بالنسبة الى الأدب القديم كافية لتبين وجهة نظرى فى الموضوع • ولكنى أوثر مع ذلك أن أشرح فعل استيحاء على أنسب صورة تماثل رأيى الخاص • فالاستيحاء بالنسبة الى الأدب القديم يعنى بطبيعة الحال ايجاد صلة تجاوب فيما بين الأديب المعاصر والفن السلفى • ثم يلى ذلك مباشرة فعل الكاتب من أجل استلهام الفن السلفى واشتقاق صوره واقتطاع لمحات منه واختطاف الأجزاء الموحية فيه من أجل التفنن فى نظم أسلوب جديد • أو بعبارة أخرى يقوم الكاتب فى عملية الاستيحاء هذه باقتطاع ما يصلح من الأدب القديم ليكون نواة لعمل بعيد كل البعد عن الحرفية والثبات •

فها هنا فى عملية الاستيحاء نغالب تيار الأدب القديم ونفسد عليه سلطانه ولا نسمح له بالسيطرة على أعمالنا وخطواتنا فى سبيل الأدب الذى نسعى الى تشييد أركانه • ولكننا نسمح له فى الوقت نفسه بأن يظهر وينتشر ، وبأن يعم فى كلامنا وعلى أقلامنا ، وبأن يظل حيا فى أدمغتنا وأذواقنا بالشروط التى نفرضها نحن ، وليس بالشروط الخاصة به أو بالمطالب التى يستدعيها منا • ففى عملية الاستيحاء نتحكم بالأدب القديم ولا يتحكم بنا ، ونوجهه نحن ونستغله فى وجوه الفن التى نراه صالحا لها وفى المنافع التى يقصر دونها أسلوب المحدثين • ونحن أحرار بعد ذلك فى نوع الاستفادة وفى أوجه القبول • فأما أن نحاول أخذ المشاهد الخالدة فيه جملة ، أو نحاول تصريفها وتحويرها • أو نسعى من أجل استدعاء فصول موحدة منها •• فهذا من شأنه أن يوجد خيطا قويا متينا بيننا وبين الأدب القديم • ولعله أن يكون أقوى وأنفع من أى محاولة أخرى فى سبيل أشعارنا بماضينا الأدبى وتاريخنا الفنى •

ودعاني الى المضى فى هذا الاتجاه أننى أومن فى قرارة نفسى بأنه لا يوجد أدب خالص لكل زمان ومكان ، ولا أعتقد بأن الكاتب يؤلف شيئا خالدا أبد الدهر . فالحياة فى تطور وارتقاء أو فى تدهور وانتكاس حسب الظروف الخاصة بالأقليم الذى تظهر فيه . والأديب أنما يعبر عما يختلج به كيانه فى أسلوب ملائم للجو الذى يحيط به والظروف القائمـة حوله . ويستحيل أن يكون الكاتب من أى نوع قادرا على الخروج عما ينطلبه مظهر العيش من حوله . والخلود فى الأدب لا يأتى من أن الكاتب قد استطاع أن يخرج عن حدود الاقليمية التى يعيش فيها . وانما يأتى من أنه استطاع على الرغم من هـذه الحدود أن يؤلف ويكتب بهذا الأسلوب وأن ينفض عن كيانه آثـار عصره وأن ينقل اليك ملامح بيئته ، وأن يصب فى قلبك مشاعر الأمم القديمة ، وأن يضيف الى ذاتك معالم الأجيال المتقدمة . كل هـذا يحمل من الكاتب فنانا خالدا ، ويخول له الحق فى أن يكون حقـا مشاعا بين أبناء الانسانية جميعا ، بحكم ما فيهم من رغبة فى المشاركة الشعورية ، وبحكم ما فى طبيعتهم من نزوع الى مشافهة الغير . فليس الأدب عالميا لأنه يخرج عن نطـاق الفردية المتمثلة فى أبناء الأمة التى ينتمى اليها الكاتب وانما هو كذلك تبعا لهذه الصـورة الواضحة التى تنقل اليك معالم الناس فى غير المحيط الذى تتطلع اليه بحكم وجودك الخـاص .

واذا ألقينـا نظرة باحثـة على أدبنا القديم وجدناه بالغا غايـة المحدودية ، على خلاف ما يزعمه المتشدقون خطأ بمجد العرب فى أدبهم على مر الزمان . فالأدب العربى القديم لا يمثل الا جزءا جامدا فى حياة الاقليم العربى ، ويصعب عليك أن تفصـل الأدب القديم عن حياة الأعراب قبل الاسلام وبعده . وأبلغ من الايمان بقولى هـذا الى حد الرغبة فى الزعم بأن الأدب العربى القديم كان عنصرا هاما

من عناصر الحياة الاجتماعيه ذاتها ابان الخلفاء العباسين وعند قيام النزاع القبلى بين أعراب البادية فى الجاهلية . فالأدب الذى يبلغ هذه الدرجة من الانغماس فى الحياة الاجتماعية والاشتراك فيها ، والذى تقوم وظيفة صاحبه عن ضرورة فى الطائفة التى ينسب اليها ، والذى يستخدمه الناس على هذا النحو ، لايمكن الا أن يكون وليد الحياة الجارية من حوله ويصعب اعتباره من غير تقدير للظروف القائمه والأحوال الماثلة . وبذلك يكون التجارب بين البيئة وبين الأدب مفروضا قبل كل شيء فى نظريات النقد خاصة .

فاذا سلمنا بهذا القول كنا ملزمين بتحديد الاقليميه الباديه فى القديم ، وكنا ملزمين فى الوقت نفسه بالتخلى عن العصبية الواضحة فى نفوسنا عندما نتحدث عن آبائنا الروحيين من أبناء العراق والشام وفارس والحجاز . بل أستطيع القول أن نسبة الخلود والتعالى عن حياة الاقليم المحدودة الى أدب العرب القدماء هى خرافة لا أساس لها من الصحة . لأن كل فن طابق مطالب الحياة العادية عندهم كان له المقام الأول ، وتمتع صاحبه بالحظوة لدى الرؤساء ، وكل فن تنافر مع المطالب الدنيوية لم يقدر له أى نصيب من النجاح .

فاذا كان هذا كله صحيحا كان من الضرورى علينا ألا نحاول نقل التراث القديم كما هو ، وانما كان من الضرورى أن نلتفت أولا الى حكمة الانتقاء من ذلك التراث والاقبال عليه بشيء من الحزم أو بكثير من الحزم اذا اقتضى الأمر . وأجمل شيء هو أن نحاول استيحاء الأدب القديم ، أى أن نقبل عليه دارسين ممعنين فى الدرس ، باحثين مغرقين فى البحث ، ثم نصدر فى بعض انتاجنا عن تأثر بذلك كله . أعنى أن يحاول الواحد من الأدباء أن ينتج شيئا فيه أثر من خمريات أبى نواس ، وليست هى الخمريات نفسها ، وفيه أثر من حكمة أبى تمام ، ولكنها ليست هى ذات الحكمة التمامية ، وفيه صبغة من

روح الجاحظ ، وأن لم تكن عين كلامه ، وفيه مسحة من فلسفة أبى العلاء . وأن لم تكن تحوى شيئا من مضمونها الصريح • نريد الكاتب الذى يستوحى الأدب القديم فيخرج علينا بملاحم من بيئة الجاهليين وبروايات من أقاصيص السلف وبأشعار على نمط ما كان يحكى فى المجالس والندوات • نريد تصويرا صناعيا للبيئات السابقة . ونريد أسلوبا محدثا فى رواية الوقائع على نحو ما جرت ، حتى يوفق بين أعمال القدماء وأذواق المعاصرين • وأعتقد أن محاولات جريئة من هذا النوع قد حصلت فى أدبنا الحديث ، ولكنها لم تكن واضحة المنهج بادية الخطة • ولعسير هؤلاء جميعا بحثى هذا مقدمة لفنهم اذا كان المقصود به هو نفس ما أدعو اليه • فأقاصيص ألف ليلة كما يرويها الروائيون المعاصرون ، والقصص الشعرية التى ينظمها الأستاذ عزيز أباظة ، والملاحم التى يضعها أحمد باكثير هى محاولات فى هذا المضمار تمتاز بالسعى من أجل ابراز التراث القديم • ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أنها أعمال موفقة ، اذ يقتضى الحكم بالتوفيق أو بغير التوفيق أصولا منظمة ومقاييس موضوعة فى نفس المنحى • ولكنها تتسم بهذا الطابع الذى أنادى بالأخذ به ، وتهدف الى عين الغاية من هذا المقال ، ولو لم يشأ لها أصحابها أن تكون كذلك •

ولو أخذ الداعون للتراث القديم بما أوجه فكرهم اليه بهذا المقال لاستطاع الأدب الحديث أن يجمع بين دفتيه كل مطالب القراءة فى العصر الحاضر ، وأن يستوفى مناحى الضعف والعجز فيه ، وأن يرضى ميول الكثيرين ممن يتطلبون التنويع والابتكار فى انتاج الأعمال الأدبية • وفى الوقت نفسه سيكون هذا العمل من جانبنا بمثابة عناية جدية وتصفية فعلية للتراث التقليدى القديم •

هاملت بين الحقيقة والخيال

(ليست قصة هاملت مجرد أشعار ، وانما هى شىء أخطر من ذلك ، شىء يشبه كتاب المصير وقد عصفت بأوراقه الرياح) .

« جوته »

هذه الحروف التى يتكون منها اسم هاملت ليست اشارة الى شىء بالذات . وانما هى تعبير عن معنى . ليست أسما لفرد من الأفراد ولكنها ايذان بفكرة وعنوان لصـورة . لقد استحال اسم هاملت — بتوالى الزمن — الى فكرة من الأفكار ، وصار يرمز لأشـباء لها خطرها فى أبواب الأدب والفلسفة وعلوم النفس جميعا . ففى كل علم وفى كل فن وفى كل لون من ألوان الثقافة تقع على اسمه وتعرض لهذا الصـوره الجياشة التى رسـمها الناس فى مخيـلاتهم لشخص مصنوع بيد انسان !

ولا ندرى الى أى حد يمكن ارجاع فضل خلق هـذه الشخصية الى سكسبير .. فلا تزال الأظانين قوية ، ولم تفتأ الأقـاويل كثيرة فيما يتعلق بصاحب هذه العبقرية التى أخرجت الى عالم الفن قصـة أوتلو والملك هنرى السادس ، وملهاة الخطايا وروميو وجولييت ، ويوليوس قيصر . وما كبث والملك لير . لم يزل موضـوع جدل عنيف بين النقاد ذلك الفيض النادر من التآليف ، وتلك المقدرة الفائقة على حبك المسرحيات . فمن المشكوك فيه عند الكثيرين أن يكون شكسبير هو ذلك النابغة الذى اتحف العالم بذلك التراث الخالد من التمثيليات الأدبية . فنجد مثلا من يزعم أن بيكون — العالم الانجليزى المعروف بموهبته الأدبيـة — هو كاتب هـذه المسرحيـات ، وخشى الظهور

لأسباب بعضها خاص وبعضها عام ، فنسبها الى شكسبير . وهصة هاملت هذه بالذات كانت موضع شك عنيف من الأستاذ أبل ليفران ، وعزاها فى النهاية الى سيد كبير فى بلاط اليزابث اسمه وليم ستانلى . وقال أنه من الضرورى أن تتبين خير الوسائل وأفضل المناهج عند دراسة تاريخ الأدب ، حسب النتائج التى يقدمها لنا العلم الحديث . ثم أشار الى ما يمكن أن تؤدى اليه طريقته فى تناول الكتب المشهورة من أمثال هاملت وفى الكشف عن آكاذيب غريبه شائعة فى دولة الفن . وقال أن تطبيق مذهبه فى النقد سيفضح خدعا كثيرة سارية فى الأوساط الأدبية ، وسيلقى ضوءا كثيرا على جملة من المشاكل .

قصة هاملت هى قصة الجريمة والثأر كما حكاها ساكسو النحوى فى مستهل القرن الثالث عشر ضمن مجموعة من الأساطير الاسكندنافية . ولاشك فى أن مؤلف مسرحية هاملت لم يقرأ الأسطورة فى هذا الديوان ، وانما قرأها — كما قرأها معاصروه جميعا — فى ترجمة فرنسية ذاعت بين الناس فى سنة ١٥٧٠ بقلم فرنسوادى بلفورست وأحتوت على العناصر الأساسية التى بنى عليها شكسبير (المزعوم) بعض مسرحياته الأخرى كروميو وجولييت وضوضاء كثيرة بغير داع . ونقول أنه قرأها فى الطبعة الفرنسية لأن الطبعة الانجليزية لم تظهر الا عقب اخراج مسرحة هاملت بخمس سنوات . ومعروف أن الطبعة الأولى من قصة هاملت قد ظهرت عام ١٦٠٣ .

وقد ألف ساكسو الكتاب بناء على رغبة الأب آبسالون الذى كان وزيرا والذى كان ساكسو سكرتيرا له ، وطلب اليه أن يأتى الكتاب فى لاتينية جميلة حاويا لتواريخ الملوك وآبطال بلاده . فجاء قلمه بهذه الأسطورة وقال عن آملت (هاملت) : آنه الملك الرابع والعشرين فى سلسلة الملوك اللذريين المنتمين الى اسكبولد بن

أودين ، والبطل الذى يوضع الى جانب النماذج الأسطورية فى تاريخ اسكندناوة . وتبدأ القصة بأن تحكى خبر الأخوين هورفندل وفنجون اللذان كانا يحكمان مقاطعة جوتلاند أبان حكم الملك روريك. وقد استطاع هورفندل فى نزال فردى أن يتغلب على ملك اسمه كولير عقب نقاش أخلاقى استغل ساكسو فيه براعته اللفظية . فاذا أضفنا الى هذا الانتصار شهرة هورفندل فى الابحار والقرصنة ، كان ذلك تزكية كافيه لدى الملك روريك كيما يزوجه من ابنته جيروث . وقد أنجب هورفندل منها ابنه أمليتوس (هاملت) مما آثار عليه حقد أخيه فنجون . فقد بغضت هذه السلسلة من الانتصارات المتتاليةهورفندل الى أخيه ، وقرر فنجون الانتقام والثأر . وقد اقترن شعوره بالمحبة نحو جيروث بالكراهية لمكانة أخيه ، فضاعف ذلك من عزمه وقوى من شأن القرار الذى اتخذه فيما بينه وبين نفسه . وقد اعتذر فنجون عن جريمته بأنه انما أراد أن يخلص جيروث من معاملة هورفندل القاسية ، وأن يجنبها آثار نزواته . وقد خلف فنجون أخاه على العرش وأخذ محله . وكان ذلك كله على مرأى ومسمع من أمليتوس الذى خشى أن يبدو خطرا فى نظر عمه اذا تصرف فى أعماله عن وعى وعقل . فآثر الظهور أمامه على صورة أبله غافل لا يعرف للأمور وزنا ، ولا يدرك للأحوال معنى . وعلى ذلك النحو استطاع أمليتوس لا أن يخفى عن الجميع مواهبه الطبيعية وامتيازه الشخصى ، ولكن أمكنه أن ينجو بنفسه أيضا .

وقد كان أمليتوس قذرا مجنونا يتدحرج على الأرض ويتاوى فى الوسخ ، ويسعد بوضاعته . ثم أنه كان يختلط فى كلامه الصدق بالكذب ، متحدثا فى غير توقف عن الثأر لموت أبيه ، مخيفا عن الجميع نياته الباطنة . ولكن الكثيرين من عقلاء البلاط استطاعوا أن يستشفوا من وراء هذا المظهر الخادع روحا ذكية وتنبأ بفوراه وملكاته ،

ودبروا لاكتشاف سره موقفا يخلو فيه مع امرأة بمكان منعزل حيث تثور فى بطنه الشهوة ، وتهيج بين ضلوعه الرغبة ، فينسى تلك الأوضاع الشاذة التى أخذ نفسه بها ، وتظهر حقيقة شخصيته • ولكنه استطاع أن يجعل من هذا الموقف فرصة أخرى لابداء سذاجته وجنونه • وصار يحكى للفتاة كيف نام مرة من المرات على عرف ديك • ونجد ضرب هذا الموقف تماما لدى شكسبير •

كذلك حاولوا أن يتأكدوا من جنون الفتى أمليتوس مرة أخرى. فأخفوا بحجرة أمه من يستطيع نقل الحديث الذى يجرى بينه وبينها على انفراد • وقد احس أمليتوس بالتدبير فى موقفه مع أمه بحجرتها الخاصة . فأخذ يقلد صوت الديك ويرفرف بيديه كما لو كانت أجنحة • ثم قفز على السرير الذى كان يختفى تحته الجاسوس . وأنفذ فى المرتبة رمحا عليه • وقد قال الفتى لأمه بعد ذلك : أنه يتحرق شوقا الى الثأر ، وأن فكرة الانتقام لأبيه كامنة على الدوام بقلبه . وأنه ينتظر الظرف المناسب ، ويحاول التصرف بدقة طالما كان خصمه على هذا النحو من الصرامة والقسوة • ولم يستطع فنجون أن يقتل أميلتوس ، ولعله لم يجرؤ على ذلك . فتحايل على أبعاده بارساله مع بعثة الى ملك انجلترا . مصحوبا باثنين من خلصائه اللذين يحملان خطابا خاصا يرجو فيه فنجون من ملك انجلترا ابادة أملبتوس • وقد اكتشف أمليتوس الخطاب فوضع اسم رفيقيه بدلا من اسمه فى الخطاب • وعندما وصلوا الى بريطانيا أعدم مبعوثا الملك فنجون • أما هو فقد طلب يد بنت الملك الانجليزى ومقدارا من الذهب يمكنه من الصرف على رحلته البحرية • ولم ينس ساكسو أن يطوى جملة من الألاعيب التى أبداها أمليتوس أمام ملك الانجليز •

ثم عاد أمليتوس الى دنمارك ، فوجد بلاط هنالك بصدد ترتيبات خاصة بجنازته •• اذ أعتقدوا أنه قضى فى رحلته •• واستطاع أن

يقتل فنجون بعد أن تبادل معه رمحا كان فنجون قد ألهبه فى النار .
هكذا كان — كما يقول ساكسو ذلك الرجل الشجاع الجدير بالمدائح الخالده .. ذلك الرجل الذى استطاع أن يخفى ذكاءه الخارق وراء بلاهة مزعومة ، فأنقذ نفسه من خطر محقق ، وانتقم لدمه وجعلنا فى حيره من أمره : هل نعجب باستبساله أم بحكمته ؟

ولم تنته قصة أمليتوس عند ساكسو ها هنا ، ولكنها امتدت حتى جعلت أمليتوس يدافع عن قتله فنجون . ويتولى الحكم بعده . وعندما توطد حكمه سافر الى انجلترا مرة أخرى حيث طلب اليه الملك أن يذهب ليخطب ملكة بالذات من ملكات اسكتلندة كانت قد اعتادت أن ترفض من يتقدم اليها . وقد فتنت الملكة بأمليتوس ، وأحبته حبا شديدا منذ وقعت عيناها عليه . فطلبت اليه فى التو أن يتزوج منها على الرغم من خطبته السابقه لاحدى بنات ملك بريطانيا . فنشبت معارك دامية لهذا السبب استعمل فيها أمليتوس عقله ، واستغل ذكاءه . فكان يسند الأموات من جنوده وراء الصخور حتى أوقع الرعب فى قلوب مهاجميه ، وحتى ظنوا أنه يملك جيشا ضخما مكونا من فرق كثيرة وأنفار أشداء . وعندما رجع أمليتوس الى مقاطعة جوتلاند هزم وقتل بواسطة الملك الذى خلف روريك على حكم البلاد .

هذه هى قصة هاملت كاملة كما رواها ساكسو النحوى . وهذا هو النبع الأصيل الذى استقت منه أسطورة هاملت رواءها وبهاءها . وقد استطاع شكسبير أن يخرجها هذا الاخراج البديع .. وأننى لاتساءل فيما بينى وبين نفسى عن السبب الذى دفع الشعراء والأدباء الى عدم الادلاء بدلوهم فى هذا المضمار .. لماذا لم يحاول الفنانون اخراج مسرحية هاملت أو قصته بطريقة أدبية تتفق مع مزاج كل منهم ، وعلى الطريقة التى يمكنه بها أن يبرز معالم صنعته الخاصة ؟ لم نقرأ سوى هاملت واحدة هى هاملت شكسبير ، مع أننا

نقرأ عددا كبيرا من أوديب ، وأنتجونا ، والكترا . فلماذا كان هــذا الاتفاق بين الأدباء على الانصراف عن هــذه الأســطورة بالذات ؟ لا أدرى ، ولا يدرى أحد على التحقيق ، سر هذا الاغضاء من جانب الفنانين جميعا عن هــذا العمل . وأغلب ظنى أنهم يخشون مضاهاة شكسبير ، ولعلهم يخافون أن يوزنوا اليه وأن يقرنوا به ، فتسوءهم النتيجة ويظهروا بمظهر ضئيل بالنسبة اليه ، ويبدوا أقزاما بجواره . والا فكيف تظهر هاملت واحدة فى تاريخ الأدب جميعها مع أن قصتها رائعة ومجال الحلق فيها كثير ، وفرصة التحرير والتلاعب بادية ؟ ! والآن ، وقد خضعت شخصية هاملت لدراسات وبحوث طويلة ، بعضها نفسى وبعضها فكرى . أفلا يصح أن يأخذ أديب ما شخصية هاملت ويلقى عليها أضــواء جديدة من وجهات النظر المحدثة ؟ علاقة هاملت بأمه ، وعلاقة هاملت بعمه ، وحنونه المتناقض ، وروحة الشابة .. كل هذا ألا يستحق اعدادا جديدا ، وهل تحسبه لا تليق بأن يظهر على المسرح مرة أخرى فى أسلوب أكثر مما شاة للمعرفة المعاصرة والزمن الحــاضر ؟ !

وشكسبير نفسه ، أو كاتب قصة هاملت أيا يكون ، هل تراه قد اختار هذه الأسطورة لمجرد اظهار براعته الفنية وابراز قواه العقلية فى صناعة الأدب ! ألم يكن هنــاك دافع الأن يتقــدم مؤلف هاملت الانجليزى باختيار هذه الأســطورة وابرازهــا ذلك الابراز الأدبى الجميل ، واذاعتها بصورتها الفنية وفى ثوبها الشعرى الخــلاب ؟ أتراه قد انتقاها لسبب فنى محض ، وبرغبة شخصية خالصة ، أم أنه اندفاع تحت تأثير ظرف من الظروف لاختيارها بالذات واخراجها كأثر فنى ؟ هنا تثور شكوك الأستاذ ليفران بحيث يعفينى من الأسف الذى أبديه بالنسبة الى الأدبــاء الآخرين ، ويبين لى كيف أن الدافع لوضــع مسرحيــة هاملت لم يكن الأدب فى ذاته ، بل شــيئا آخر يرويه لنا

التاريخ • فليست مسرحية هاملت كما يظن المرء الأول عملا يراد به الفن الخالص ، وانما هى صورة لحادث وقع فى انجلترا آنئذ ، وقصد منها ان تكون رمزا خفيا لذلك الحادث ، وقد عين بلفورست السبب الذى جعله يختار هذه الأسطورة فى كتابه ، فأشار الى « شر مستطير فى زمانه » ، وقال انه انما شاء أن يثير ذكرى بعض المآسى التى جرت فى اسكتلندة وانجلترا • فاذا لم تتوفر لدى المرء تلك الروايات ، واذا لم تكن الذكرة من لبقظة بحيث تبقى عليها ، واذا لم يكن ملك قد مات فى غير أوانه لألقى بيانا كاملا شاملا ، وفاض فى وصف الأشياء وسرد الحكايات •• ولكن الأمور تجرى فى وضوح يغنيه عن الكلام •

هذا الملك الذى يلفت بلفورست نظر الناس فى سنة ١٥٧٠ اليه هو هنرى استيوارت ، زوج مارى استيوارت ، الذى قتل فى ظروف غامضة سنة ١٥٦٧ على وجه التحديد • وقد جرى هنرى ميتا بحديقة قصره بعد حياة زوجية قصيرة لم يكن فيها سعيدا ، ولم يحظ فيها بأى توفيق • فاذا كان بلفورست قد أشار هذه الاشارة الى تلك الحادثة المعاصرة ، فماذا نراه يفعل مؤلف مسرحية هاملت ؟ لاشىء . اللهم الا تحديدها والاستفادة منها •• وقد أظهر الأستاذ ليفران ، وأيدته فى ذلك ليليان ونستانلى فى كتاب لها عن هاملت ، أن ثمة توافقا عجيبا ، وتشابها قويا بين المسرحية وبين حادثة استيوارت • فالصفات المنسوبة الى شبح والد هاملت فى المسرحية هى هى صفات هنرى استيوارت المعروف بها والشائعة عنه • وكذلك الموقف الذى قتل فيه • لم يوجد فى قصة ساكسو اللاتينية أو فى قصة بلفورست الفرنسية ، وانما اصطنعها الشاعر اصطناعا وجعلها وفقا لهوى شخصى خالص يبرز معالم حقيقة واقعة •

وأيد الأستاذ ليفران نسبة مسرحية هاملت الى وليم استانلى

بحقيقة هامة ، وهى أن وليم استانلى هــذا كان من نسل أسرة فيودور التى كانت تطالب دائما بحقها فى عرش بريطانيا • وقد خرجت مسرحية هاملت فى وقت ثارت فيــه الأعاصــير حول من يخلف اليزابث على العرش • ولم يكن من الممــكن بالنسبة اليه أن يثير الزوابع حوله بالمطالبة الصريحة بالعرش • فاكتفى بأن يكون له دور من وراء الستار فى سياسة البلاد عن طريق المسرح • وجاءت بذلك مسرحية هاملت محاطة بهالة من الأسرار ، محفوفه بجملة من الظلال ، متمتعة بقسط وافر من الغموض ! •

وهكذا عاش هاملت فى خيال يشبه الحقيقه ، وفى حقيقة تشبه الخيال •• وبحار الانسان بعد هــذا : أهو حقا بازاء مخلوق لاينتمى الى الواقع بسبب ؛ أم انه مخلوق مجزوء من عالم الواقع ؟ فانك اذا حملت فى عقلك ألف حجة مقابلة لاعتباره كائنا غريبا على هذا العالم . فستجد أيضا ألف حجة مقابله لاقناعك بأنه من صميم هــذا العالم • ولبنه اكتفى بأن يثير الشك حول نفسه •• اذا لهان الأمر ، ولكنــه فاض بأريحيته ؛ وغمر بطبعه تلك الأنــامل الصغيرة التى ســطرت حروف حياته ، ونسقت ظروف وجوده ، ورسمت آفاق أحواله ، فجر بذلك خيوط الشك الى الاسم الذى نسبه الناس اليه : وليم شكسبير •

مشكلة التعبير

الأصل فى كل عمل أدبى وفى كل ضرب من ضروب الخلق الفنى أن يعبر الشاعر عن ذات نفسه وأن يضـع أمام عينيك وثيقة مادية فيها كل مقومات الانفعال الشخصى أو بعضها على الأقل . ولذلك فاننا نعد التعبير أهم مشكلة يتعرض لها الأديب مادام لا يغنى عن العمل الفنى مجرد الاحساس بشىء أو الانفعال لحدث أو المرور بتجربة . ومهمـا كانت حياة أديب من الأدباء على قدر من السعة ومهما كانت درجـة امتيازه فى الروح وخصبه من جانب العقل فاننا نسأل دائما عند وزننا له عن كمية ما أنتج ، وعن الصفحات أو الكتب التى بقيت بعده . وقد يكون تقديرنا له من الناحية الانسانية أهم من اعتبارنا له فى باب الأدب والانتاج . بل قد يكون تأثيره الشخصى فيمن حوله وفى المدرسة التى تتبعه أخطر بكثير مما يحدثه غيره من رجـال الأدب والفن . ولكننا من الوجهة النقدية الخالصـة أقرب الى النظر نحوه بمنظـار نفعى، وأدنى الى سؤاله عما ترك لنا من الآثار . وهـذا يكشف لنا عن أهمية التعبير المـادى فى الخـارج حيث يستحيل الفنـان الى موضوع من الموضوعات الثابتة والى شىء ضمن الأشياء الجامدة .

ولم يعد يجوز بالنسبة الى واحد من الفنانين أن يترك أفكاره أو مشاعره بين أيدى تلاميذه ليسطروها ويدبجوها من بعده ، وانما لابد كيما نطلق عليـه اسم الأديب أن يدون أفكاره بقلمه ، وأن

يعرض مشاعره بلسانه ، وأن ينقل الى الناس كل ما يحس به فى صور عن طريق المطبعة . اذ أن ما يهم الناقد هو الوقوف على نفسية الشاعر كما تمثلت فى تعبيره الفنى ، والحصول على عناصره الشخصية من أسلوبه فيما أخرج للناس من أنواع التآليف . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يلاحظ الناقد أن عمل الفنان لا يتجزأ حتى يمكنه أن يعطيك التأثير وأن ينقل اليك الاحساس بواسطة عنصر واحد من عناصر الخلق أو أداة واحدة من أدوات الابداع . فالعمل الفنى انما هو شيء واحد على الرغم من تنوع العناصر ومن تعدد الأدوات عند التدبير والاعداد .

ولنوضيح هذه النظرة نعمد الى نحلل العناصر التى يقوم عليها العمل الفنى فنجدها تقل وتكثر حسب نوع الفن الذى تتعلق به وتنسب اليه . ولكننا اذا أردنا الجمع بين الفنون جميعا من هذه الناحية الدراسية فى التعبير عند كل الناس وقفنا عند شيئين اثنين : الصورة والفحوى أو القالب والمحتوى . ولا يمكن أن يغفل الناقد أديبا أو مصورا أو مثالا أحد العنصرين عند تقديره ووزنه . اذ أنه فى هذه الحالة لا يحاسب صاحب العمل الفنى من حيث هو فنان ، وانما ينظر اليه بوصفه انسانا آخر له وظيفة غير وظيفة الأديب والمصور والمثال . وبمجرد ما يسقط الناقد من حسابه أحد هذين العنصرين يكون قد انتقل الى مجال آخر غير مجال الأدب والفن . ذلك لأنه من أولى صفات رجل الفن أن يوازن بين هذين العنصرين وأن يعنى بكليهما معا . واذا شاء أن يضع من قيمة التعبير فهو مفكر أو فيلسوف أو سياسى أو صحفى ، وان أجاز لنفسه أن يهمل المعنى فهو صناع أو رجل مظاهر وشيات . أما الفنان الصحيح من أى فئة ومن أى طائفة فأهم ما يميزه من أصحاب الصناعات الأخرى أنه يوازن بين عنصرى التعبير والفحوى فى عمله .

وواضح ، أو لعله لم يصل الى درجة الوضوع بعد ، أن هذا

العمل من جانبه لبس الا فعلا أو ليا الى أقصى درجه ، بحيث يكون من سأنه أن يعين طبيعة الانتاج وأن يدخله فى قائمـة الأدب فحسب .
أما التقدير والوزن فلا يأتيان من محـاولة التجويد فى كلتا الناحيتين والاهتمام بكل من الطرفين ، وانما يظهران عند مقدرة الفنان عند المزج واللحم . فليس من المهم أن يعنى الشـاعر بألفاظه وأوزانـه وأنغامه ، أو بمعانيه وتصويراته وأخيلته . وانما المهم لدى الناقد هو أن يستشعر التوافق وأن يحس بالانسجام بين هذه الأشياء جميعا ، حتى لتبدو أمام القـارىء وحـدة تامة التكوين فلا يبرز عنصر من عناصرها على سواه ؛ أو حتى تذوب هـذه العناصر فى جوانب العمل الفنى ؛ فلا تظهر الا بجهد ولا تنكشف الا بعد لأى وتخرج القصـيدة وقد استحالت الألفاظ والمعانى فيها الى شىء متكامل . فلا نقول ان الألفاظ قد وجدت قبل المعنى أو ان المعنى بزغ فى ذهن الشاعر قبل أن يأتى اللفظ ، وانما تحكم بأن ميلاد الألفاظ والمعانى قد حصـل فى وقت واحد .

ولذلك نستطيع أن نحكم على الانسان بأنه شاعر لمجرد اهتمامه بألفاظه وعنايته بأسلوبه وبذله الجهد فى اشتقاق الأفكار والمعـانى ؛ ولكننا لا نستطيع أن نقدره حين قدره وأن نزنه وزنا فنيا أصـوليا لمجرد بروز هـذه الناحية فيه وانما يمكن أن يتم لنا هذا لو امتحنا براعته فى التوفيق بين العناصر الفنية جميعا . وهذا هو السبب فى نظرة الناقد الى العمل الفنى بوصفه كائنا حيا لا يجوز عضو فيه على عضو ولا يعتدى بعضه على بعض فى النصيب من الاهتمام والجهد المبذول . وكلما بلغ الشاعر مبلغـا كبيرا من النجـاح فى توفيقه بين العناصر ، وكلما ظهرت براعته فى المزج والالصاق بين الأدوات الفنية كان القارىء بعيدا عن الاحساس بأحد هـذه العناصر والأدوات . فاذا عرضت للقارىء قصيدة لم تستطع أن يتبين عناصرها الأول وهلة

ولم نصدم عينيه بعض جوانبها من غير تحليل ، كان الشاعر أرفع فى المكانه وأسمى فى الدرجة .

فالوزن النقدى للشاعر لابد أن يظهر عند مرحلة بالذات من مراحل العمل الفنى ، وأعنى بها مرحلة التشبيك أو المزاوجة بين العناصر المعروضه . والناقد فى هذه الحالة كالطبيب الذى يبدأ فى عمله بأن يسأل المريض عن مناطق الخلل والارتباك فى جسده ، وأن يجس الأعضاء البعيدة عن التآزر البيولوجى مع بقية الأعضاء . وأينما تظهر بوادر الضغط والتعسف فى العمل الأدبى ينفذ الناقد بمشرطه لبدأ عملية التشريح . فنقطة البدء عند الناقد هى الناحية المرضية فى التعبير حيث يغيب الانسجام . ونضرب لهذه المشكلة مثلا يوضحها فنقول : انك اذ تقرأ لبعض الشعراء ترى الألفاظ تجرى تحت عينيك بحيث لا تستطيع أن تلحقها بفكرك ، فحينئذ يكون العمل الفنى مريضا لطغيان الألفاظ على غيرها من أدوات التعبير ، اذا كنت ترى الشعر مجموعة من الألفاظ ولا شيء غير الألفاظ واضطررت الى الوقوف مدة طويلة أمامه حتى تزيل من تحت عينيك تلك الغشاوة والبراقة التى تحول بينك وبين المعنى ، فاعلم أن هذا النوع من المرض الفنى يتمثل فيه عجز الشاعر عن الملاءمة بين عناصر التعبير بأكملها .

وهناك أمران ننبه اليهما فى هذا المقام من أجل تكوين نظرية كاملة : أولهما أن العناية بالأدوات الفنية وبراعة التجويد والانتقاء فى عمل من الأعمال يمكن أن يكونا تامين فى نفس الوقت الذى يعنى الشاعر فيه بأن يكشف عن مقدرته فى الربط والوصل ، فالرافع من قيمة العناصر فى العمل الفنى والاهتمام بجانبى الأسلوب والمعنى يتوافران ضمنا فى عملية المداخلة أو التشبيك . ومن هنا كان مجرد الابداع فى التوفيق دليلا على العناية المبذولة عند وضع الألفاظ واستخراج المعانى . وثانى هذين الأمرين أن هذه العملية لاشعورية

الى أقصى درجة ، ولا يمكن أن تتم عن قصــد ووعى • وتتج عن ذلك أن ظهرت فى الآداب جميعها مشكلة الطبع والصنعة • ولمــا كانت هذه العملية كذلك ، أى لا شعورية خالصة ، فقد انخدع بعض الفنانين وصاروا لا يحسبون لها حسابا ولا يعدونها ذات أهميــة • مع أن الواجب هو أن يكون لها المقام الأول لديه • والفنان المتقدم فى صناعته هو الذى يمهد لهذه العملية تمهيدا طويلا ويعنى بتحضير الحــالة اللازمة من أجل اتمامها بغير أن يضطر بين الفنية والفينة الى أن يستعيد بذهنة شيئا مر به •

وهذا من شأنه أن يفضى بنا الى نتيجة • وهى أن الفنــان حين يعمد الى اظهار عمله فى الخــارج تقابله صعوبة التعبير قبل أى صعوبة أخرى • والتعبير الذى نعنيه ليس من جانب الصورة الخارجية فقط ، وانما تدخل فيه المعانى أيضا بوصفها طريقة فى التعبير هى الأخرى • فالنحات الذى يقوم بصنع تمثال يعبر عن فكرة معينة ، لا يستطيع أن يزعم لك أن هذه الفكرة تدخل ضمن المــادة التى يشكلها حسب هواه • وانما هو ملزم بأن تكون الصورة الخارجية هى نفسها تعبيرا عن الفكرة ولا ينقصها فى الوقت عينه أن تكون أسلوبا أو أن تكون قالبا فنيا • أو بعبارة أخرى الصورة الفنية عند النحات تتضمن عنصرى العمل الفنى فى وقت واحد • فتكون الصورة صورة ومعنى ، أو قالبا وفحوى على حد تعبير السابق •

والشاعر فى بعض الأحيــان يريد التعبير عن حالة تنتابه لرؤية راقصة من الراقصات مثلا • فلابد له أن ينفذ الى لب الموقف بسرد مجموعة من المعانى لا صلة لها بالموضوع من حيث الظاهر ولكنهــا أجلب للاحساس بحالته من أى شىء آخر • فالمعانى فى القصيدة الفنية ليست ما يريد الشاعر أن يصفه وكفى ، وانما هى أداة تعبيرية فى يده يستغلها من أجل اتمام العمل الفنى • وفى هــذه الحالة تكون القصيدة

بمعانيها وألفاظها تعبيرا عن حالة معينة فى موضـــوع القصيدة لدى الشاعر •

ولنضرب لهذا كله مثلا توضيحيا يريحنـــا من الاطالة فى شرح النظرية • يقول أبو العلاء :

وابك على طائر رماه فتى   لاه ، فأوهى بفهره الكتفا
أو صادفته حبـــالة نصبت   فظل فيها كأنمـــا كتفـــا
بكر يبغى المعـــاش مجتهدا   فقص عند الشروق أو نتفا
كأنه ، فى الحياة ما فرع الغصـ   ـن ففنى عليـــه أو هتفـــا

فهذه الأبيات لو أخذت بطريقة رمزية ، وفهمت بأسلوب متعدد الوجوه ، واتسعت للتجارب الانسانية التى هى من هـــذا القبيل فى تكسر الأهواء النابتة ، وتهدم الآمال الوليدة ، وانقفال الحياة المترئبة الى النمو والاتساع ، لكان لها وقع أى وقع فى نفوس الحالمين وفى قلوب المشفقين • والألم الذى يستشعره القارىء فى هـــذه التجربة يمتاز بالتمزق وبالتعارض مما يحيله الى معاناة روحية على أجمل نحو ومن أرفع طراز •

وهذا كله تراه وتحس به اذا عالجت القصيدة على النحو الذى نريد • أى عندما تدمج المعنى فى التعبير نفسه بحيث تتأدى من كليهما الى شىء واحد بخـــلاف ما يبدو أن الشاعر يعنيه • فالشاعر لا يريد بطبيعة الحال أن يذكر لك حال العصفور ويؤسيك من أجله • وانما يورد هـــذا المعنى بقصد التعبير عن شعور نفسى أو عن أزمة وجدانية تصيب المرء حينما يلمح مظاهر الوجود ويهتم لمـــا فى الحياة من ضروب المـــأساة •

ولمـــا كان التعبير عن الاحساس الصادق من الأشياء المبتذلة كما يقول بول فاليرى ، أو لمـــا كان من المستحيل أن يشتق الفنـــان تعبيره من الخارج مباشرة • فان التعبير يغدو مشكلة من أهم المشاكل

التى ينبغى أن يعالجها النقد الأدبى • لأن التعبير على هذا النحو من ابتكار الفنان وبعد بالتالى من خلقه وابداعه • والصعوبة فى العمل الفنى أو الاختلاف فى المدارس الفنية انما ينجمان من هذه النقطة : التعبير • ومن هذا كله نرى أن التعبير هو أول ما يعترض عمل الفنان وأصعب مشكلة تصادفه مادام يستحيل عليه أن يتخذ نفس الطريق الذى سلكه سواه • ومادام يريد أن يدخل الى العمل الذى يتصدى له من زاوية خاصة هى التى تميزه من سواه وهى التى ترينا مقدار العمق فى التجربة التى عاشها • وليس مطلوبا منه فى تعبيره هذا أن يراعى النظريات الجمالية المختلفة ، أو أن يجارى أذواق الناس فى الاحساس بالجمال الفنى والوضع الاجتماعى • وانما يقاس عمله بمقدار التوفيق الذى يحرزه عند الملاءمة بين عناصر التعبير • وعلى هذا النحو ننقذ الأدب من الأصول التقليدية التى تحرم على الشاعر أن يصف أشياء ينفر منها الذوق أو تمنعها الأخلاق • وتخرج مسألة اللياقة والفضيلة من ميدان الفن الخالص لنعود بها الى الفلسفة التأملية التى تعالجها معالجة الباحث الغيور •

الشعر بين القديم والجديد

General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliotheca Alexandrina

المشكلة التى نراها قائمة اليوم فى أدبنا العربى نرجع الى زمن قديم • فمنذ قال الناس شعرا ومنذ عرض النقاد للشعر بالتحليل والنقد وجدت فئات متضاربة وظهرت جماعات تحث على الاختراع والتوليد وأخرى تعارض كل مستحدث وتشك فى قيمة ما يجد على أيدى الشعراء من أصحاب الجديد • وكان الصراع واضحا فى شعر الشعراء كما كان على درجة كبيرة من الوضوح أيضا فى تعلق الناس وفيما يستسيغه القراء والنقاد على السواء • ولم يقتصر هذا الصراع على القديم والجديد وحسب بل تجلى أيضا فى المدارس والمذاهب التى ينتصر بعضها لفن بالذات فى النظم ويميل البعض الآخر الى فن يعارض الفن الأول فى طريقته ويخالفه فى منهجه ويخاصمه فى أدائه وتعبيره •

والترحم على الماضى من الخصال التى نعرفها فى حياتنا العامة وفى شئوننا العادية فضلا عن الأعمال التى تصدر عنا والفنون التى نبرع فيها • ففى مجال الأفعال نجد الناس دائما يذكرون بالخير ما مضى من الأيام الخوالى ومن السنين الأولى على الرغم مما يكون قد أصابهم فيها من سوء وما نزل بهم من نكر •• وكثيرا ما نسمع من شيوخنا ألوان المدائح تسبغ على ما بقى فى ذاكرتهم من الصور التى تدور حول مسألة بالذات ، كأنما كان الماضى خيرا خالصا لا تشوبه شائبة ولا ينفذ اليه شىء مما نعرفه ونراه ماثلا بين أيدينا

فى هذه الأيام من الأذى والشر • بل كأنما كانت الأيام فى الازمنة السابقة علينا تمضى فى هدوء ويسر وتقضى حاجات الانسان فيها بغير عناء أو مشقة ويؤتى العمل بوحى أو بشىء يشبه الوحى لما كان عليه الأقدمون من الصلاح والتقوى وما امتازت به نفوسهم من الطهر والبر وما اشتهر عنهم من صدق القول وحسن السريرة وطيب القلب • كل هذا وأكثر منه يمكنك أن تتمثله اذا جالست واحدا من هؤلاء الآباء أو الأجداد الذين عاصروا من الحوادث ما لم تعرف عنه قليلا أو كثيرا الا عن طريق السماع وحسبك أن تحادث انسانا يكبرك بعام أو بعض عام وأن تصادف قوما جربوا ما لم تجرب وشهدوا ما لم تشهد ولبوا بعض المسائل من كثب حتى تسمع منهم أن الأرض قد صارت غير الأرض وأن الناس ليسوا كما كانوا خيرين كرماء وأن الحياة اليوم لا تساوى واحدا الى عشرة مما كانوا يستمتعون به ويفرحون له وأن هذه اللذات والمنافع التى نقضيها اليوم لا تعدو أن تكون بعض ما كان يقسم للجوارى والعبيد فى تلك الأيام •

ويظل الأمر كذلك معهم الى أن يتبت فى رأسك أن الأعوام التى راحت أن هى الا بركة كلها وأنها لم تعرف الاثم ولم يجر عليها ما يجرى على أيامنا هذه من المحن والأرزاء • وننظر فاذا نحن أمام مشكلة من أخطر المشاكل التى تعصف بأذهان الشباب والمفكرين منهم على وجه التخصيص : أترى هذا الشر كان دخيلا على حياتنا أم أنه منذ بدأت الخليفة ينساوى مع الخير فى القسطاس ولا يرجح عليه فى حين الا لينهزم أمامه فى حين آخر ولا يعلو عليه فى مكان الا ليتراجع بازائه فى غير هذا المكان ؟ وهذا الشر ، ما معناه ؟ وأى جدوى يمكن أن تكون منه وأية قيمة لعمله فى نفوس الناس وفى أنحاء الكون بتواصل وغير انقطاع ؟ •

ولك الحق كله فى أن تفكر مثل هذا التفكير وأن تنساق وراء

عواطفك وآرائك مثل هذا الانسياق • وأنت بعد حر فى النتيجة التى تنتهى اليها وفى الطريق الذى تخلص منه ولكنك فى هذا كله خاضع لعلم من العلوم لا يمكن أن تحيد عنه أو أن تجد المهرب منه طيلة قيامك بهذه الدراسة واهتمامك بهذا الموضوع • وهذا العلم هو الفلسفة • فالبحث فى مشكلة الخير والشر انما هو من الموضوعات الرئيسية التى تبحث فيها الفلسفة بالاضافة الى موضوعى الألوهه والروح ، فى الفلسفه القديسة ، وموضوعى الوجود والزمان فى الفلسفة الحديثة •

بيد أن النهاية لا ترضيك كما ترضيك البداية والنظر فى حالة الانسان قديما وحديثا كفيلة بتنبيهك الى ما يمكن استخلاصه من كل هذه الأقوال التى تساق اليك وهذه الروايات التى تعرض عليك • فالناس قديما لم يكونوا ملائكة ولا أخيارا كما توحى بذلك هذه الصورة المنمقة نستمع اليها وما كان الرزق حلالا كله ولا كان العيش سرورا وحبورا فى أغلب ساعاته وانما هى النفس الانسانية تريد أن تشغل نفسها بما يعيد اليها ثقتها وبما يوهمها بأن الحياة يمكن أن تكون ذات موضوع لو واتت الفرص وساعدت الظروف • وتفسير أكثر من هذا دقة فيما أعتقد وهو أن الانسان لا يواجه الحياة فى الواقع الا بالنسبة الى الماضى وبالنسبة الى ما تم من الأحداث وما استكمل من التاريخ • ولهذا ترانا فى كثير من الأحيان ننظر الى أنفسنا ونحن نقطع الساعات فنعتقد أنها لا تحسب علينا وكأنها ليست من أعمارنا حقا • وهذا يتمثل واضحا فى حياة كل يوم حين تنظر فتجد نفسك أمام مهمة تريد أن تمضى فيها أو رأى تهم باتخاذه بالنسبة الى موقف من المواقف • فاذا بك حائر واذا بك لا تكاد تثبت على حال ولا تقف عند رأى حتى ينكشف لك الزمن وقد صار تاريخا يحكى أو رواية تقص • وهنا ، وهنا فحسب يمكنك أن تقول الكلمة وأن تنفذ الخطة

التى تلائم ميولك وتتفق مع مزاجك الخــاص . واذا بك تنظر بغير قليل من السخرية وبغير قليل من الخبث أيضا من الأيام التى تحسب أنك قد خلقتها خلقا وأوجدتها ايجادا بعد أن كانت تنعى يد الامكان فى عالم من العدم السحيق . ولا تكاد تستشعر قيمة هذا كله فيما بينك وبين نفسك بل قلما تحسب له حسابا فى شخصك وذاتك حتى تجلس ذات يوم الى بعض صحبك وتحكى فيهم هــذا الحــادث فاذا باليوم والساعة واذا بالتفاصيل والتنبات واذا بالأفكار والآراء تتوافق جميعها على اظهار الرواية على مسرح العمر للطويل كأنما هى واقع مجسم . ومن هنا يحدث الناس ويتكون الأفراد ويختلف بعضهم عن بعض باختلاف الروايات والمناسبات والفصول .

والمسألة اذا قيست على هــذا الوجه وحده تكون على شىء كبير من الغموض وعلى جانب هائل من النقص . ولو عنينا أكثر من هذا بالأحداث التى تجرى والوقــائع التى تحصل دون أن يذكرهــا أصحابها ودون أن تسجل ضمن الذكريات الخاصــة بكل لكان من الممكن أن نرى الجانب الآخر من هــذه الحالة النفسية البسيطة فى وضوح أكثر وفى تفصيل أدق . فليس من تاريخ حياتى ولا يعد ضمن عمرى ما قضيته من الأيام دون أن يرد على خاطرى فى مناســبة من المناسبات أو أستعيده فى قلبى لشبهة عارضة وصلة قريبــة . وأكثر الأشياء بعدا عن التعلق بالذاكرة هو تلك الحوادث المتشابهة يوما بعد يوم والتى ينتظم الانسان فيها ويمرن عليها كيما يقوى على أدائها فى غير ضيق ولا سآمة . وقد يظن البعض أن التكرار من شأنه أن يلصق بالذهن تلك الأحداث التى يكون مقدرا بالنسبة اليها وقوعها باستمرار، والواقع بخــالف هذا تمام المخالفة . لأننا فى مقابل الاحتفاظ بصــورة بالذات هى خلاصة ما يجرى كل يوم أنسى حوادث عدة تحصل خلال هذه الخلاصة اليومية وهــذه الصورة التى تتكرر فى غير قليل من

التشابه والاطراد • ثم أنني من جهة أخرى لا أستطيع أن أذكر كل واحد على انفراد اذ لا يمكنني أن أميز بين الخلاصات اليومية المتكررة • وانما أصوغها كلها في قالب واحد هو الذي أذكره حين أريد استعادة ذلك الماضي الطويل • ومن ذلك أنك قد تبقى عاما بأكمله في مدينة معينة أو في مهمة خاصة ثم بعد هذا كله لا تذكر غير مشهد واحد هو الذي كان يقع بالفعل من كل يوم اذا ما برزت الشمس وكان يتكرر وقوعه هذا على مضى تلك الأيام • وليست حياة الانسان بعد هذا كله في عرف نفسه وعرف المجتمع الا تلك الصور البارزة التي يذكرها هو أو يذكرها له الناس • وفيما عدا هذا لا شيء على الاطلاق اللهم الا تلك التأثيرات البسيطة التي يمكن أن تنشأ عنها اذا ما واجه الانسان مشاغله وأعماله الآلية الخالصة • وننتهي من هذا كله الى رأي كنا نمهد له بهذا كله فنقول : أن انسانا بغير تاريخ هو شيء آخر غير هؤلاء البشر الذين نعرفهم ونتصور أشكالهم •

والتاريخ لا يقع بحال من الأحوال الا وهو محاط بتلك الهالة القدسية أو بذلك الشرط الأساسي الذي نسميه بالزمان • فاذا ما عرفنا أن الحركة هي أول شيء يمكن أن يمتاز به الزمن وأهم خاصة يمكن أن تعلق به وتنسب اليه عرفنا بالضبط مقدار ما يمكن أن نكسو به التاريخ كيما نضمنه حقيقة من أخطر الحقائق بالنسبة الى التاريخ والى الناس الذين يسجل التاريخ لهم أحداثهم ويستعيد وقائعهم فهذا يمكن أن نفهم التاريخ ويمكن أن نعرف دخائله وخفاياه بحيث تنتهي من ذلك كله الى الحكم بأن الحركة التي هي شرط أولي لتحقيق الزمن والشعور به هي نفسها التي تخلق التاريخ وتعينه على اظهار ما يستجد لديه من حين الى حين • وعلى فرض التسليم بأن الزمن خال عند تقديره ووزنه من عامل التاريخ وأنه لا يتوقف الحكم عليه واعطاؤه قيمته الخاصة بهذه الروايات والتسجيلات فانه من العسير

ان لم يكن من المستحيل ان نقدر التاريخ حق قدره مع اغفال العامل الزمني والعنصر الوقتي الذي يدفع أولا بأول الى نسجه وتركيبه • ولهذا لا نعد أنفسنا منطفلين فى العمل ولا مغالين فى النزعة حين نقحم فكرة الحركة فى المضمون الحيوى للتاريخ أيا يكن نوعه • فالتاريخ السياسى والتاريخ الاقتصادى والتاريخ العلمى كل أولئك أنما ننساق فى درسه معولين على وجود عنصر الحركة فى كل •• حركة من وراء الى أمام ، وحركة من فوق الى تحت • وحركة من يمين الى يسار ، وحركة دائرية لا تعرف الحدود ولا الروابط ولا المعوقات •• كل ذلك نشاهده ونلاحظه بغير أن نوقف من تفكيرنا وبغير أن نحد من تصورنا وبغير أن نتعلل بالاشارات من جانب لآخر • وذلك كله يهدينا الى شيء غاية فى الأهمية بالنسبة الى المراقب العارف وغير العارف وبه نعلم أن التاريخ شيء لا يعين القواعد التى يقاس اليها ولا يدرى شيئا عن تلك التقسيمات التى يقيمها الناس كيما يقدروا على أدراك الحقائق مفصلة مبوبة •

وأكبر دليل على ذلك أن الحركة أصعب من أن تحاط بقيود أو أن تحدد بأشكال وهى فضلا عن هذا الذى ذكرنا ترسم لنا باتجاهها أو ضاعا قلما نستطيع التنبؤ بها ، وان فعلنا ، فمن قبيل الظن وترجيح الاحتمالات والنظر الى الأمور بعين التخمين وقلما نفعلها ونحن جادون فى فعلنا •

فاذا كان هذا هو شأن الحركة فى باب من أبواب الحياة وهو التاريخ فأقل ما يمكن أن نفعله بازائها هو أن نركن فيها الى شيء غير التحديد والتقييد • وأن ندعها تنطلق فى اتجاهاتها غير عابئة بما ينصبه لها هذا الانسان فى الفخاخ والعراقيل • وليكن القديم خيرا من الحديد وليكن ما مضى من الأحداث والأعمال أفضل قليلا أو كثيرا من الأشياء التى نشاهدها والأعمال التى نزاولها فى هذه الأيام ، ولكننا مع هذا كله لا نملك الا أن نستصرخ فى هذه الوجوه المنادية

بهـذه الأقوال أن انصتوا الى ناقوس الزمن يدق من فـوق أبراج التاريخ كيما تعلموا أن تابوت الموت قد نحرك ببعض ما فى هـذا العالم قاصدا أرض الفناء • وسينشب الأحيـاء أظفارهم بلحمـة ما ينصرم من الأحداث يريدون الابقاء عليه وسيشدون على هـذه الخيط الدقيقة التى توصل بين الوجود والعدم حتى يوقفوا شيئا من هذه الحركة المستمرة وهـذا الامتـداد الجـارى • ولكنهم فى النهاية يعلمون حقيقة أن لا حول ولا قوة لهم بازاء هـذا كله وأنهم لا يملكون من وسائل التعزية غير البكاء ومن أدوات التسرية غير الذكر الحميد • وعواطف البشر حينما تنجلى عن هـذا النحو من الصعب أن تتجاهلها ومن العسير أن نسكت عنها • خصوصا اذا كان المثير لها لون من الضعف الانسانى الذى يتحين الفرص وينتظر المناسـبات ليزيل ما علق بالنفوس من التوتر وما اختزن فى الصدود من الحسرة والكمد • هذا كله يقيم له الباحث غير قليل من الرعاية والاهتمـام ولكنه مع هذا لا يوقفه عن الاستمرار فى البحث والتقصى فى الدرس غير عابىء بهؤلاء الا من ناحية واحدة وهى مقدار ما تمتلىء به نفوسهم من الاوهام بالنسبة الى التاريخ • ومن هـذه الاوهـام شىء بالغ الأهمية يحتـاج شرحه الى تطويل • مثله فى هـذا مثل الاعتقادات الراسخة والحقائق البينة التى طالمـا اعتادت الأقوام والجماعات أن تنصب لها فى نفوسها تماثيل من الايمان العميق • ثم يحـاول أحد الناس أن يظهرهم على مقدار ما فيها من فسولة فلا يكاد يبلغ من ذلك شيئا الا بطريق الافاضة والاكثار من عرض القضايا والبراهين • ونحن هنا نريد أن نصل الى نتيجة فى هذا الشىء لشدة أهميته بالنسبة الى فكرة الزمان التى عرضناها • وهذا الشىء هو ما يلصقه التقليديون بالتاريخ من تهمة التكرار •

فهؤلاء الأفراد فى عواطفهم وفى استعادة الاحساسات نفسها التى

فانت نشبع دوما نقدموا عليهم وفى التمسك بالآراء التى يليت لكثرة ما آمن بها وصدئت لطول ما مر بها من الزمن انما يشلون ظاهرة نعرفها فى الأحداث العادية وفى الوقائع الجارية حين نقول : ان التاريخ يعيد نفسه ، فهذا القول لا معنى له الا على هذه الصورة لأن التاريخ لا يعيد نفسه من حيث المشاهد التى تجرى فى جوانب الأرض وأجزاء المعمورة •

بل قلما يتكرر وقوع حادثة ما مهما كانت درجة تفاهتها أو صغر شأنها ومهما بلغت درجة التشابه بين الأحداث والذى أوهمنا أن التاريخ يعيد نفسه هو المدلول أو المعنى الذى نشتقه فى كل مرة من كل نوع من الحوادث على حدة فالانسان الواعى من شأنه دائما ألا يدع شيئا يمر دون أن يعلق عليه أو أن يستدل منه على شىء . وقلما نقرأ كتابا من كتب السيرة أو التاريخ يسرد القصص ويحكى الوقائع دون أن نستشف منها الاتجاه وأن نستخرج منها الدلالة • ومن مجموع الدلالات والاتجاهات يمكن أن تقوم للتاريخ فلسفة بالمعنى الصحيح لأنها فى هذه الحالة تكون قد ابتعدت بقدر امكان عن كل جزئية وانصرفت الى المعانى بكليتها تبحث فيها عما يمكن أن ينم عن فكرة أو خلاصة فكرة ، فاذا ما حدث يوما أن تكررت الدلالات أو تشابهت الحكمة المستقاة من واقعتين أو أكثر ظننا التاريخ يعود من جديد كيما يعمق فى نفوسنا الايمان بشىء بالذات • وهذا خطأ واضح فى تفكيرنا أو لعله يكون ضربا من ضروب التخييل واختلاط المعالم التاريخية بالذاكرة الانسانية • وقد يكون من ناحية ثالثة نتيجة رغبتنا فى اعطاء شىء قيمة أكثر مما له فى الواقع • أو أن نجدد فى نفوسنا الاعتقاد بالمظاهر الحيوية العادية حتى لا تضيع • فاما عن الخطأ فى التفكير فهذا ممكن دائما بالنسبة الى أى عمل نأتيه ونعول عليه فى الوصول الى نتيجة ، وأما التخييل والاختلاط فى

معــالم التاريخ بالمذاكرة فهذا ممكن بالنسبة الى العيب المعروف ل علم النفس باسم الاحساس بالمرئى قبلا Lesentımedı du déjà-vu وهو أن يسعر الانســان بالمشابهة بين واقعتين ، لايكون ببنهما أدنى رباط . عندما يحس باحداهما • ولا يعنينا من نعدير هــذه الحمبفه سوى التدليل على عامل من العوامل التى تدفعنا الى الظن بأن الأحداث نقع من جديد هى بعينها • وأما أعطــاء الحقائق أو الأشياء من القسه ما ليس له فهذا ظاهر فى كل أفعالنا وخاصـــه فى اعتقادنا بوجود على أنحاء متباينه وصور متعددة • فنحن نريد أن نسقط أمانينا ورغباتنا وميولنا النفسية على الحقائق التى تتعرض لها ونسعى لاكتشافها • ونريد أيضا أن ىشارك أفعالنا بشىء علوى فنقحم الارادة الالهية فى كل شىء ، وهــذا هو نفسه ما يقع فى التاريخ حينما نسلط عليه أفكارنا وحين نسخره لاغراضنا ونتخذه سبيلا من سبل الدعوة الى الايمان بمذهب أو دين • ومن الناحية السيكلوجيــة فى دراســة المذاهب والعقائد نلاحظ أنها جميعا كانت على درجة كبيرة من الفهم لوسائل الدعاية التى تشابه أحداث ما عرفناه فى هــذا القرن حينما عولت كلها بلا استثناء على التاريخ كيما تؤوله تأويلها الخاص وتفسره حسبما يتمشى مع جملة المعتقدات •

ولم تعدم فكرة التكرار التاريخى مؤيدين لها فى الميدان الفلسفى الخالص • فنتشه الفيلسوف الألمــانى قد أكد صدقها بشكل قوى • وقال اننى أوافق هؤلاء الذين يزعمون أن الزمان لا نهائى ولكننى لا أوافقهم على قولهم بأن الأحداث والوقائع الجزئية التى تجرى فيه لا نهائية كذلك بل هى محدودة وتتكرر على الدوام فالزمن من حيث هو فى ذاته لا يمكن أن تعرف له نهاية أو تدرك له غاية • ولكن تتخلله دورات جزئية فى القالب الذى تصاغ فيه ومتشابهة من حيث الأوضاع التى تتخذها • ولكنها من حيث العدد لا سبيل الى حصرها • وليس

فى مقدور الانسان أن يقول بوقوفها عند آخر • ومن هنا قال بفكرته عن الدورات الأبدية Eternal recurrunces retours etérnels تلك التى اقتبسها من الأديان الأولى والتى كان شائعا لدى الهنود الأقدمين أنها تبدىء العالم وتعيده وتخلق الأرض وتفنيها فى تواصل وتلاحق على طويل الادهار والآباد •

وهذا الكلام لا يمكن أن يخرج عن دائرة الاعتقاد بحال من الأحوال • وهم اذ يقولونه تحت تأثير ما توحيه اليهم ظاهرة التكرار فى الأوضاع الكونيـة كلما تقدم الزمان • فالواقع أن الزمان لا يتقدم بل لا يكون له وجود على الاطلاق خارج هـذه الأوضاع • فهى صاحبة الفضل فى ايجاده وليس هو الأصـل فى تحريكها كما قد يتخيل البسطاء •

وحدد هذا المعنى بردياييف فقال عن الزمن : أعتقد أنه نتاج التغير الحاصل فى الحقائق والكائنات والموجودات ، (ص ١٣٠ من من كتـاب العزلة والمجتمـع ١٩٣٨) Solitude and society ويقول أيضا أن ثمة تغيرات لا يحددها الزمن ولكنها هى نفسها تحدد الزمن وتعينه • والحق أن السقوط لم يأخذ محلا فى الزمان ولكن الزمن كان نتيجة للسقوط • (ص ١٣٨ — ١٤٤) •

واذا أهملنا فكرة الزمن هنا كلية ونظرنا فى الأوضاع والحركات التى تأخذها الكواكب والنجوم السيارة لما وجدنا بينها علاقـة من حيث التأثير الذى تحدثه واحدة منها فى غيرها • ولقد اعتقد بعض علماء الاجتماع وأظنه جيفولز أن الذى سبب حدوث الأزمات التى انتابت العالم (وخاصة أوربا أبان القرن التاسع عشر) فى دورات متوسطها عشر سنوات هو تعاقب عوامل البيئة الطبيعية التى تحيط بالانسان ، وأهم هـذه العوامل فى اعتقاده هو ظهور البقع الشمسية

التى تبدل من قوة الحرارة سواء فى صالح المحصول الزراعى أو فى غير صالحه ، ولكن تبين بعد ذلك أن الأزمات الدورية لم تحدث بالانتظام الواجب بالنسبة الى ما يكون من الدقة المعهودة فى الظاهرات الفلكية وأن الظاهرات الاجتماعية والأحداث التاريخية كان لها أكبر الأثر فى حدوث هذه الأزمات الدورية مما يعين على الاستغناء عن سواها فى التفسير والتعليل بعد العلم بها ودراستها • وقد ثبت أيضا من الوجهة الفلكية الخاصة أن البقع الشمسية لا تظهر كل عشر سنوات وانما كل أحد عشرة سنة •

ومن ذلك كان تبين لعلماء الاجتماع أن الأزمات وان كانت دورية حقا فانه من الصعب تحديد تاريخ مضبوط لحدوثها • فضلا عن أن سببها لا يعود بحال من الأحوال الى خارج الميدان الاقتصادى •

بيد أننا نلاحظ فى حياتنا العادية أن الشمس مثلا لها أثر فى تحديد ساعات عملنا وفى دفعنا الى الانزواء كلما أقبل الليل وخرجنا عند شروقها اذا ما تنفس الصبح • وأن فضلها فى بعث الدفء والنشاط أثناء برد الشتاء لا ينكر وفى أحداث الخمول خلال أشهر الصيف لا يجهل • ومع هذا فلا يمكن بحال أن نحكم على أعمالنا بأنها وليدة ظهور الشمس أو غيابها وعلى أفعالنا بأنها ناجمة عن اشراق الصبح أو فوات النهار • فهذه ظاهرات توافق أعمالنا ولا تسببها وتصحبها ولا تكون هى العلة وجودها ، ذلك أنه لما كان من الحتمى أن نقوم بأعمالنا فقد رتبناها على هذا النحو الذى يساعدنا على النجاح فيها وعلى اتيان أكبر قسط منها فى صورة سهلة ميسرة • فالكواكب الأخرى قد أعاتنا على تنظيم أمورنا ولم تكن هى الأصل فى الايجاد والتنويع • كان من الضرورى أن نعمل وأن نستريح فجعلنا العمل فى الساعات التى تعيننا عليها الطبيعة والتى تلائم أدواتنا ومواهبنا وجعلنا الراحة حيث لا تخدعنا الأدوات ولا تعيننا الملكات •

وأكبر دليل على حرية الانسان بالنسبة الى هـذه المؤثرات الكونيـه أن الكثيرين يغيرون من ساعات العمل ولا يجعلونها حسب النظـام المعروف • فمن الناس من لا يحلو له العمل الا فى الهزيع الأول من الليل ومنهم من يترك مهامه لاتمامها فى الهزيع الأخير • ومن هنا ننفذ الى نقد الفكرة القائلة بأن الانسان فى أفعاله انما يصـدر عن تنسيق ظاهر فى أفعال الطبيعة وفى حركة الأكوان ، فهم يرتكنون الى القول بالدورة الكونيـة حينمـا يودون تأييد أفكارهم الخاصـة بحدوث التكرار فى جزئيات الحياة العادية • واذا دمنا قد وصلنا بالعلاقة بينها وبين أعمـال الانسان الى هـذا الحد فقد بان لنا ضعفها وانكشف قـدرها •

وبعض الناس يؤيد فكرة التكرار بما يراه من الحوادث التاريخيه الجزئية الحاصلة بالفعل • وما من دليل يؤيدون به وجهة نظرهم بازائها سوى وقوعها المحسوس وتكرارها المعهود • فمن ذلك مثلا ما نراه فى بعض كتب التاريخ حين تقص علينا قصص الأبطال والغزاة وتجمعها كلها فى جانب واحد لنلمس بأيدينا تعداد تشابهها ، فالبطل أو الغازى يظهر من أسرة فقيرة تعانى ما يعانيه أبناء الشعب من الآلام ثم يظهر على أقرانه بمضى الزمن فاذا به زعيم يشار اليه بالبنان • وبعد قليل من الوقت يطغى ويتكبر ويسىء معاملة الناس ويسخر الأمم والشعوب لخدمة أغراضه ومطامعه ويهيىء الجو لتنفيذ رغباته • على أن الأيام دول وكثيرا ما تنقلب الحـال غير الحال ، فاذا بصاحبنا صريع قد هزمته الظروف بعد أن دوخ العالم بأسره • فنحكم قطعا أنه ما من رجل يحاول أن يملى سلطته على الناس وان يظلم أبناء جنسه وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا الا ويصـاب فى النهاية بما يطيح بكل ما يكون قد أنشأه من المجد وكل ما يكون قد هيأه لنفسه من العزة والنصر •

وهذا كان يكون صحيحا لو كانت المسألة دلالة تؤخذ أو حكمة

نفتبس ، أما والأمر بخلاف ذلك لأنه يحدد وقوع الأحداث داتها ويبين الطريق الذى يتبعه التاريخ فى سيره أو الخطة التى ينحو على نهجها فقد أصبح من الواضح لنا أن نفسير الترابط الجزئى بين الحوادث لا يكون بالنظر الى الدلالة قبل كل شيء كما تقدم القول • وان تفسير حدوث الجزيئات دون التحامها ونرابطها لا شأن له بالدلالة وانما برتكز فى أساسه على الوقائع فى حد ذاتها • ومن هنا كان عندنا تاريخ يقوم فى الأصل على الدلالة وكان عندنا ظواهر للتاريخ يتوقف فهمها على مقدار التنوع الحاصل بين أجزاء التاريخ فى تتابعه وعلى الأهمية التى تعزى الى كل حادثة مفردة أو الى كل واقعة وحيدة لابد من استقصاء الوقائع الجزئية من أجل الصعود الى الدلالات •

جاء مثلا فى كتاب استيفان التسفايج عن يوسف فوشيه حين عرض لعلاقته بنابليون : « اننا نرى أن مشاعر كل من الرجلين نحو الآخر لا يمكن أن يوصف بأنها مشاعر صديق • فانه كما كان فوشيه مرءوسا من طراز لا يلذ بالنسبة لنابليون فان نابليون أيضا يعد رئيسا من طراز لا يرتاح له فوشيه ••• الخ ••• » (ص ١٢٦ طبعة ١٩٤٨ عن جوزيف فوشيه) فكم مرة يحدث فى تاريخ الناس الذين وفدوا الى هذه الأرض مثل هذا الموقف الذى يعمل فيه الرجلان فلا يتفقان ولا ينتصران على ما فى نفسيهما من حب للشروط لا يقدران على اظهار ما يضمرانه من الكراهية والضيق • ومع هذا يقدمان على العمل ويضطران اليه اضطرارا ويلزمان به الزاما لتأدية فريضة أوسع من أن تهتز لرغبة أو أن تتأثر بهوى • انها حادثة تتكرر فى كل عمل من الأعمال وفى كل فعل من الأفعال حيث الدلالة والعبرة التى تستفاد منها ولكنها لا تقع بحذافيرها ولا تتمثل بجزئياتها هى أكثر من مره واحدة قط •

فاذا قلنا عن التاريخ اذن أنه يقع باستمرار على وتيرة واحدة

فذلك من الناحية الصورية بالمعنى المنطقى • أما اذا عنينا المضمون المادى يتجمع على هيئة أحداث ووقائع فلا يمكن بحال أن نقول شيئا اسمه العود والتكرار بصدد تلك الأحداث والوقائع •

ولنقرر قبل أن نمشى بعيدا هذه الحقيقة • فالكتاب الذين أخذوا على عاتقهم مهمة تغلبة الأحداث التاريخية لاقتباس العبر منها أو النظر فى سلسلة الوقائع المتواصلة لالتماس وجهة التاريخ من ورائها هم أصل كل بلاء فى النزعات التى هى من هذا القبيل •

فاذا انتهينا من هذا كله عدنا الى ما قلناه بصدد التكرار فى التاريخ وحددنا بالضبط مدلول هذا التكرار • فالواقع أنه لايمكن أن يكون هناك تكرار الا بالنسبة الى المبادىء التى يتمسك بها الناس والأفراد • وقيمة هذا التكرار تتوقف على وجود هذه الأقوام الكثيرة التى لم توهب قدرة على الابتكار ولم ترزق امكانية التخلف فى مضمار التقهقر وفى سبيل التراجع • فأول عقبة فى خط سير الانسانية وتطورها وتقدمها انما تخلقها خالقا هذه الجموع الغفيرة من الناس العاديين • فهم وحدهم بالاضافة الى بعض المنتفعين من الممتازين يكونون أثقالا تمضى بهم الانسانية متعبة مجهدة لا تقوى على المضى الا بقوة هؤلاء الذين يحبون الخلق وينفردون بقدرتهم على التعضيد لما يجد من المذاهب والآراء • ومن هنا نجدهم يعادون كل حركة للأحياء وكل ميل الى البعث والتجديد ويدعون الى الخلق بوصفه أدل شىء على مقدرة الأمة وامكانية الشعب وبحسابه القيمة العليا التى أن اتصف بها شىء كان جديرا بالحياة صالحا للنمو والاعتبار •

فالتكرار اذا مستحيل الا بالنسبة الى شىء واحد وأعنى به المبادىء التى تتمسك بها الجماعات • ومن هنا وقع الصراع فى كل

الميادين بين قوم وقوم وبين جماعة وجماعة . فبعض الناس يريد أن يبقى على القديم ويبقى حدوثه باستمرار غير شاعر بما يقع فى النفوس نتيجة لهذا التكرار . والبعض الآخر يود من صميم قلبه أن يتداعى هذا البناء ليقوم غيره سليم القواعد قوى البنيان ، ويتحرق شــوقا الى هدم كل ما من شأنه أن يعرقل أعمالا ونتاجا يريد أن يتخذ لنفسه محلا بين هــذه المذاهب القائمة . هكذا دائما فى كل باب من أبواب الثقافة وكل ضرب من ضروب العلم .

والأمر فى الشعر لا يخرج على هذا المثال .

والسبب فى كونه كذلك هو تلك الصلة الوثيقة بين الشــعر وبين الزمان . لأن أدق الأشياء وأهون الأمور فى حياتنا تتأثر تأثرا بالغا بمضى الوقت . والدور الخالد الذى يلعبه الزمان فى كل ضرب من ضروب الحياة على أكبر جانب من الأهمية . ولا أعنى هنا الحديث عن دخول الأشياء فى الزمان من حيث الفــكرة الفلسفية التى تقول بأن الأشياء جميعا كيما توجد لابد لها من أن تحقق كنوتنها فى اطار مبنى . فالواقع أن الأشياء جميعا من هذه الناحية تقع فى الزمان أو على حد تعبير هيدجر أن الوجود يكون دائمــا فى العــالم حيث الزمان in-der-welt-sein ولكننى أعنى هنا أن الزمن بالمعنى العادى لهذه الكلمــة قد حد من الحالات التى تمر بها الانسانية والتى تستعين بها على تجميل الحياة . ومن الأشياء ما كان الغرض الأســاسى منه هو أن يعين على انقضاء فترة وأن ييسر انزلاق فسحة من الوقت على أن الشعر لا يمكن أن يكون قد قصــد منه الى شىء من ذلك اللهم الا عند أصحاب النزعات الشعرية المزيفة وعند أهل الصناعة اللفظية الخالصــة . فهؤلاء قد وجدوا فى شيخوختهم أو صــباهم بديلا عن الجلوس فى الأماكن العامة وعن لعب النرد والشطرنج . فأبوا الا أن يطعنوا الفن فى أقدس وظائفــه وفى أشرف ما يمكن أن يلتمسه فيه

القارىء المستنير . وجعلوا الشعر أطروفه بمضون بها ساعات الفراغ ويشغلون فى نظمه أو قراءته كل ما يسبب لهم السآمة والضجر من ساعات الفراغ والخلو الى النفس .

وشوقى هو أحد أولئك الذين استغلوا الفن لمثل هـذا الغرض واستحلوا لأنفسـهم أن يوجدوا من الأعمـال ما يفوت عليهم تلك الساعات الضئيلة الهزيلة وأوقات الفراغ والضيق على حساب الألوف من الأذواق والأفهام . ولذلك لم يكن مستغربا منه أن يقول للأستاذ على الجـارم فى جلسة من جلساته أن خير ما فى خزانة الأدب لابن حجـه الحموى هو شـعر العصر المملوكى . ثم اتجه نحوه قائـلا : « أستهين بشعر المماليك » ؟ فقال الأستاذ الجارم : « أنه لا يعدو أن يكون لعبا بالألفاظ على حساب المعـانى وعناية بالنكتة والتورية » . فقال شوقى مبتسما : « ان شـيئا من ذلك لو عرض لى فى شـعرى لعددته غنما فنـا » . (عن الهـلال ج ٩ مجلد ٥٦ سبتمبر ١٩٤٨ ص ٨٨) وكان يكفى أن ينشر الأستاذ الجـارم هـذا الحديث كيما يعرف المعجبون بشوقى وشعره أنهم أخطأوا التقدير وأنهم توسموا القمة فى انسان لم يكن يدرى منه شيئا على الاطلاق سوى أنه مضيعة للوقت ومسلاة فى الزمن . فالمثـل الأعلى عنده أن يأتى بالألاعيب الشعرية وأن يملأ قصـائده بضروب من اللغز والتورية وأن يقف عند الألفاظ ويقصر جهده على طرائق فى التعبير لا غناء فيها . فهو لا يقرض شعرا ولا يحبى فنا وانما يتحايل بالألفاظ على أذن السامع فيوقع فيها من الألحان ما يساعده على تفويت الفرصـة التى تنبهه الى مقدار ما فى قصائده من لغو وعبث .

وما دمنا نرى أن الذوق الفاهم هو العماد الأول فى نظم الشعر وأنه الأصل الذى يصـدر عنه الشاعر والناقد والأديب جميعا فقد ترتب على ذلك أن نحكم بفساد هـذا الذوق وبأثر عقلية صاحبه فيه

على نحو لا يبيح له أن يشترك فى الحديث الأدبى المعتاد فضلا عن أن يحكم على صنعه غيره أو يكتب هو نفسه شعرا أو شيئا شبيها بالشعر • والحرية التى أعطت الحق لصاحبه فى نظم هذه القصائد الوفيرة الطويلة على مرآى من الناس ومسمع هى التى نبكينا على مقدار ما وصل اليه الفن الأدبى فى حينه وهى التى تسمح لنا بأن ننكر على الرجل صلته بالزمان الحى • فهو لم يعرف شيئا عن الضرورة الوقتية التى تعملى عليه فنا يخالف الشعر الذى يكون قد نظم فى عصر تقدمه • والعيب الأساسى فى فنه هو أنه لم يفهم وزنا للساعة التى ينظم فيها • ولو قد لبى نداء الظرف الزمنى لاستطاع على الأقل أن يستنهض مشاعر شعب توسم فيه الخير ووضع فيه ثقته الفنية وأسبغ عليه الامارة فى الشعر •

وهذا العيب فى تجاهل العامل الزمنى فى جملة أشياء منها سياستنا المتبعة والخطط الاصلاحية والآراء التى تتخذها عقائد وشعائر • ولذلك كنا دائما نشكو مر الشكوى من الخطوات التى تتخذها فى السبل العامة من حياتنا الاجتماعية وكنا نضيق ضيقا شديدا لهذه الأساليب التى لا تيسر للانسان أن يوائم بين أعماله وبين الساعة أو العصر الذى يعيش فيه • ومعظم المشاريع التى تفشل فيها والتى لا تصل فى اتجاهها الى نقطة ارتكاز واحدة تصلح لأن تعد ذات قيمة انما تدلنا دلالة قاطعة على أهمية هذه المسألة : مسألة الزمن • والمصلح القادر على الفلاح فى عمله والموهوب فى خطاه هو ذلك الذى يستطيع أن ينادى هؤلاء القوم أن دعوا لأعمالكم كل سبيل من سبل الحرية وكل خصلة من خصال الفسحة والانفكاك دون أن تحاولوا من أى طريق أن تقطعوا ما أراد الله له أن يوصل وما شاء له تركيب الحياة أن يترابط وأعنى به حبل الزمن وخيط التتابع • واذا كان العامل الزمنى قد بلغ هذه الأهمية فى نظر السياسى والمشرع ورجل

الأخلاق فمن باب أولى أن يحسب حسابه الشاعر ذو الطبع الرفيق والفنان ذو الحساسية المرهفة ، فأول ما يمكن أن يصبغ نفسية الشاعر بالصبغة التى تؤهله لعمله هو الزمن لأنه يدع عليه بمرور الأيام خطوطا عميقة ورسوما قوية من شأنها أن تهيئه للمهمة الكبرى التى يقبل عليها ويوقف روحه لخدمتها ويخصص ضميره للرسالة التى توحى بها اليه • فالعامل الزمنى على أكبر قدر من الخطورة بالنسبة الى ميدان الشعر كما هو معروف عنه من حساسية بالغة ومن دقة مفرطة ولما يتطلبه على الدوام من التجريد والابتكار أو ما يقتضيه من التحرر والانطلاق •

ومشكلة الزمن كما يقول برديائيف لم تعد مشكلة هامه من مشكلات الفلسفة وحسب بل وأيضا من مشكلات الفن الأساسية • ونستطيع بالتحليل لنفسية الفنان أن نعرف مقدار ما يصبو اليه وما ينزع نحوه من الحاق فنه المتواضع بدائرة الأبد وادخال انتاجه من باب الخلود • وهذا الوهم وان كان بالغ السذاجة يدل على ما يجول بذهن الشاعر من الخيالات ويربط مباشرة بين عمله وبين الزمن فالشاعر لفرط احساسه بالحيوية فى مظاهر الطبيعة والتغير الدائم فى أشكالها ولشدة تأثره بذكر ما يمضى من الساعات والأيام ولاتصاله الدائم بمنبع الوجود وارتباطه الوثيق بعملية الخلق تراه منتبها واعيا لهذه الحركة المتصلة وهذا التغير الشامل • أنظر الى هذه القصيدة لتوماس هاردى (١٨٤٠ ــ ١٩٢٨) تحت عنوان :

● **حضور النهاية**

كيف كيف انتهى ؟
لقاؤنا البعيد عن الزحام
حيث شاعت نظرات المحبة
وانساب الضحك من الشفاه

فلمـا أعـلن الرحيـل
كيف كيف انتهى ؟ !

***

لقـد انتهى
نعم ! ذلك التحديق فى جدول المـاء
والشمس كالحيوان الزاحف الى المنحنى
ثم جاء اخيرا شـعاع القمر الجذاب
... وانتهى

***

لقـد انتهى
بناء البيت وفرشـه وزرعه
كما لو كانت ستقضى فيه أجيال
بين الضيافة والاحتفاظ والرحيل
لقد انتهى ..

***

لقد انتهت
تلك الرحلة فى يوم من كل أسبوع
قال صديق : لسوف تكون دائما أبدا
هذه الرحلة ، سواء كان الجو جميلا أم باردا
ولكنها انتهت ..

***

كيف يمكن أن تنتهى

دورة النجم التى بدأت فى هدوء ورفق
بغير أن تحدث بها رجـة عنيفة
كثيرا ما قلت : مـاذا سوف يقع ؟
اذا ما شـارفت الختـام ؟

***

.. حسنا ... ها هى ذى قد انتهت ..
لقد وقفت بغير دفع وفى هدوء تام
فضلت أن تكف عن اعـارة النبوءات
فضجت من هـذا الرتوب .
وسريعـا ما انتهت ..

***

فهذه القصيده انما نرينا مقدار الحساسية فى نفسية الشاعر عندما تنأمل الموجودات وعندما تمعن فى النظر الى طبائع الأشياء ، والشاعر هو دلك الونر المنمدود تكاد اهتزازاته تسجل لنا حفيف الأشجار وغد والنسيم وسريان المـاء على الرغم مما نتسم به هـذه المظـاهر من رفـة ولطافـة .

والزمان عمله بطىء وتأثيره بسيط على مر الأيام .. ومع ذلك فالشاعر يقدر على التقاط صوره ويستطيع بما وهب من مقدرة على المشاركة الشعورية بالنسبة الى غيره من الناس والحيوانات والنباتات وبما رزق من الاحساس بما يعانيه الغير بوصف هـذا الغير شيئا يآخيه فى الوجود ويزامله فى تمثيل المأساة وبما يملكه من قوى خارقة تعينه على الاتصـال المباشر دون أن تقف دونه حواجز التكلف فى حياة الانسان العادى .. يستطيع الشاعر بكل هـذا أن لا تمر عليه

حالة من حالات التغير على بساطتها دون أن يتنبه اليها ويدرك مغزاها ويتأثر بما تكنسه له من معاول الاعدام التى تضرب بأمشاطها فى قلب الوجود ان الشاعر خالق شأنه شأن الآلهة التى تهبنا الحياه • ولذلك نراه على اتصـــال وثيق وعلى علم دقيق بكل تطورات الصنعه فى أيدى غيره ممن يبرعون • هو دائما عند نهاية الشوط حيث ينظر الى الوجود من عل فيدرك ما يخفى على العلماء والفلاسفه أنه يقفز الى ذلك السر الرهيب الذى صدر عنه الكون فى غير بحث ولا نظر مادام يستطيع وهو ناظر فى مرآة نفسه أن يعكس الصـــورة العلويه وأن ينتقل بوجدانه المرهف الى صميم الكائنـــات فيفضح ما لها من سر ويبوح بما رآه هنالك من معـــانى الخـــير والشر ومن دلائل القبح والجمـــال •

ولكن الاحســـاس بالزمان لا يقتصر عند الشاعر على هـــذه المراقبة وتلك المراعاة من كثب وانما يتمثل فى صورة أقوى وفى معنى أدق عندما يقوم الخلق الفنى • فعملية الخلق فى الشعر وفى غيره انما تقوم على أســـاس الاتصال بالزمان تبعا لمـــا يقتضيه اخراج الفحوى من دائرة الامكان الى دائرة الوجود • فبين العدم والوجود المطلق برزخ يعبره الشاعر بأحاسيسه ومشاعره على صورة امكانيات متتالية • والتتالى كما نعرف يستلزم الوقت كيما يمضى فى سلسلة لا فكاك بين أجزائها ولا فواصل بين حلقاتها • والوجود فى العالم يقتضى الخضوع لعاملى الزمان والمكان • فاذا كنا نشعر بالمكان شـــعورا غليظا قوامه هذا الاحتكاك المتواصل بين الحواس والعالم الخـــارجى •• عـــالم الأشياء ، فان الزمان يتميز بأنه يمضى خفيفا رشيقا بطريقة تسهل اتمام عملية الخلق دون احســـاس الا فى نهاية الرحلة • ولذلك أقل الناس شعورا بالزمن هم الفنانون فى ساعة الخلق ومع ذلك فانهم فى نهاية

عملهم يشعرون شعورا قويا بالساعات الطوال التى أمضوها فى التصميم والعمل • وأسرع وقت عند الفنان هو ذلك الذى يحاول أن يقوم فيه بخلق قطعة من عمله لأنه يكون فى حالة استغراقه الكامل بعيدا عن أن يستشعر مقدار استطاعته للخلق وكيفية ايجاد ما يشغل نفسه به • ولو استطاع لأدرك قيمة العامل الزمنى بالنسبة الى فنه ، ولكن هيهات ! فهو يكون دائما فى حالة قريبة من الغيبوبة وقلما ليفطن الى ما يدور حوله • وكان الواقع يقتضى منه آن يكون فى منتهى الانتباه اذا قسنا درجة ارتفاع قواه العقلية فى ساعة الخلق عما تكون عليه فى بقية ساعات النهار أو الليل • بيد أن انصرافه عن عامل الزمان يجعله كما لو كان منقطعا عن العالم فى ذلك الحين • ويأتى هنا اعتراض : كيف نقول هنا ان الشاعر ينصرف عن الزمان فى ساعة الخلق مع أننا قلنا منذ لحظة يكون حينئذ فى احساس بالغ بالزمان ؟ وهو اعتراض وجيه بغير شك ولكننا كيما نجيب عليه نميل الى تفسيرنا لمعنى انصراف الشاعر عن الزمن فى حالة الخلق الفنى • فالواقع أن الانصراف عن الزمن هنا انما ينشأ عن الاستغراق التام الذى يستحيل ذهن الشاعر فى أبانه الى آلة زمنية ، فالشاعر لا ينصرف عن الزمن ولا ينساه وانما يصير عقله جزءا من تلك الأدوات التى يسخرها الزمن فتصبح هى نفسها وكأنما لا تعى شيئا يدور حولها وكأنما لا تدرى ما هية ما تؤديه بالضبط شأنه فى ذلك شأن أى آلة يحصى الزمن حسب دقاتها ولا تكون هى نفسها الزمن أولا تكون هى صاحبة على أو احساس بهذا الزمن • فالزمن يسخر عقل الشاعر كما يستطيع أن يطحن هذه الامكانيات المضطربة الغامضة ويحلب منها ما يذيبه ويخرجه الى حيز الوجود • وعقل الشاعر فى هذه الحالة

يمتاز خاصة بكونه قد صار جزءا من عمليات الزمن أو صار فعلا أول ما يتجره فيه هو الانسياب • فحالة الخلق اذن تنفرد دون الحالات النفسية العامة بكونها تصبح ذات تأثر بالغ بالزمن الى حد أن تحصيه احصاء فى كل كلمة نفرزها وفى كل دورة نقوم بها وفى كل سارة تخضعها لما نخضع له نحن فى حياتنا من آثار الزمان والمكان •

وهذه الحالة النفسية تتجلى بتفصيل واضح فى قول ابن الرومى:

وشقيقة قالت أراه مفكرا حتى أراه من السكينة نائما
فأجبتها انى امرؤ هيامة فى كل واد ما أفيق هما هما
أمسى وأصبح للشوارد طالبا بهواجسى حول الأوابد حائما

فاذا قمنا بتحليل هذه الدلالات الفنية عرفنا مقدار ما يعانيه الشاعر ساعة الخلق • فلقد أراد الشاعر أن يصور عملية الصياغة الشعرية لدى الشاعر فى ساعة الخلق الفنى • ولذلك قال على لسان فتاة انها تراه مفكرا حتى ليكاد يكون لطول سكينته نائما • فهنا جمع كل العناصر التى تتكون منها نفسية الفنان فى مرحلة الاعداد الفنى وأعنى بها : التفكير والسكون وأخذ شكل النائم • ومن هذه العناصر تتكون مرحلة الاستغراق التى تحدثنا عنها • على أننا نلاحظ أن الشاعر فى هذه الحالة يستخدم ملكة من أميز ملكات العقل ألا وهى التفكير • ومن ثم يستحيل أن يكون الا فى مرحلة عقلية أو فى درجة من الانتباه العقلى ، تتيح له الانصراف عن الخارج • على أن الصورة وحالة النوم كانت أدل على ما يعتر نفس الشاعر فى ذلك الحين من أحاسيس ومشاعر تضطره فى النهاية الى التزام السكينة • فليست السكينة هنا سكينة غفلة أو نعاس بل هى السكينة التى تهبط على وقد جمعت هذا النوع الخصب من التناقض بين حالة التفكير

عقول الفنانين حينما تزدحم بها الصور وحينما تتهيأ لعمليــة الخلق الفنى بما هو عقلى خالص من جانب التفكير وبما هو وهمى بحت من جانب أحلام النوم • فالسكينة اذا فعل عقلى ممتاز يأتى من الشعور والوعى لتلافى ما ينجم عن تصــادم الخواطر وهى تمرق من اللاشعور متضاربة متلاطمة كما لو كانت تتدفق من شلالات مرتفعة الجــدران وليست من مجرد عتبات قريبة متداليــة • فكلمة فكر فى كلام الشاعر انما تنصب مباشرة على ما حددناه بالشــعور والوعى فى العبــارة السالفة • والنوم هو تلك الحالة التى يختلط فيها الشعور باللاشعور • أما السكينة فتنجم عن تحكم الفكر فى هذه المراتب الوجدانية المختلفة ومسكه لزمام الخواطر وهى تتبعثر فى جنبات العقل •

وكلمة شفيقه هنا انما أراد بها الشاعر رأى الناس • فالنــاس يرون الشعراء فى حالات لا يساوون فيها مع الرجال العاديين • وهم من جهة أخرى يتندرون بهذه الحالات الوجدانيــة التى يمرون بهــا وهذه التجارب الشــعورية التى يحيونها تبعا لمــا فيها من عنــاصر الغرابة • فأراد الشاعر أن يأتى بذكر هؤلاء وأن يعرفهم أنه يعنيهم ليطامن من فضــولهم ويهدىء من رغبتهم الملحة فى معرفة ما يدور بخلد الشعراء • بيد أن الشاعر كان ذكيــا الى حد بعيد • فقد فضــل استخدام كلمة شقيقة للدلالة على الناس فنجح من جملة نواح :

أولا من ناحية الخلق الفنى ، فالمعروف أو لعله من المتفق عليــه الآن أنه يستحيل أن يكون الفنــان فى حالة الخلق أمــام أحد ممن يشاهدونه مثلما يكون منفردا وبعيدا عن الناس • ففى حالة العزلة تتحقق للفنان شخصيته ويقوى شعوره بالفردية ويتكامل أحساســه بالحرية أكثر مما يكون عليه مع أحد من الناس • ثم فى النهاية يشعر بالعلو اللازم بالنسبة الى الفنان عن المجتمع البغيض الذى هو من ألد أعداء الذاتية • ولاشك أنه من غير المستحب بالنسبة الى المصور

أن يجلس أحد الى جواره وقت اشتغاله بالرسم ومزج الألوان وكذلك مما ينفر الشاعر منه أن يكون عمله الفني أو خلقه مستباحا ساعة ميلاده . مثله في ذلك مثل المرأة ساعة الوضع .. والشاعر لا يعمل الا للناس فهم الذين يهمهم أن يقفوا على ما يتيح لهم فرصة الاطلاع على المنبع الفياض الذي يصدر عنه الشاعر في فنه . ومن هناك كان الشاعر ذكيا فاختار كلمة شقيقة ليكون منها أشعار بأنها ليست غريبة عنه وأنه اعتاد رؤيتها في أمثال هذه المواقف وأن ما بينهما من وشيجة الدم كفيل بأن يرفع من بينهما الكلفة ويحقق الصلة الوجدانية اللطيفة التي ليس من شأنها أن تزعج الاستغراق . وهذه هي الدلالة الثانية لنجاحه في اختيار هذه الكلمة بالذات . فما يسبغه الشاعر على محدثه هنا من صفة القرابة يقرب الصورة من ذهن القارىء تبعا لذلك الرباط الروحي الذي يفضي بين الأخ وأخته . كذلك هنا نوع من الألفة .. أعني نوعا من العطف الذي يدفع الأخت الى سؤال أخيها عما عسى أن يكون شاعرا به من ارهاق أو من التعب . وتلك هي الدلالة الثالثة . أما الدلالة الرابعة لتوفيقه في اختيار هذه الكلمة فهي أنه قد أراد أن يمهد بها لقوله : فأجبتها في البيت الثاني .

« فأجبتها » هنا تحوي معنى ذا قيمة كبيرة جدا بالنسبة لما قلنا من أن الشاعر لا يكون غافلا ساعة ينظم بل على العكس يكون في درجة عالية من الانتباه . الا أن استغراقه وتخصصه العقلي وانشغاله عن العالم الخارجي الى عالم الذات يفسد عليه احساسه بالزمن ولا يتيح له فرصة النظر فيما يحيط به . لذلك جاء الشاعر بهذه الكلمة كيما يقطع دابر الشك وحتى يقنعها في الحال بأنه يقظ واع متنبه لولا انصرافه في كل واد وهيامه مع الأوزان والأنغام . فليس هو بالنائم كما ظنت ولا بالخامل البليد كما يبدو للرائي لأول وهلة . وانما هو يقظ الى آخر درجة واع الى أقصى حد ولكن ــ ويا للأسف ــ

فى عالم آخر غير هـــكذا العالم الذى يستشعره الناس من حولهم • ولا ينصرف عن ذلك العالم الا « هماهما » وهـــذه الكلمة عبرت تماما عما قلناه من أن الشاعر فى خلقه لا يعى مقدار ما يمر من الزمن الا فى حالات متقطعة متباعدة وهى على تباعدها لا تنسيه أن يشعر فى نهايتها بهول ما يقضيه من الوقت فى الاعداد النفسى لمـــا يخلقه • ولذلك تلاها الشاعر بكلمتين همـــا « أمسى وأصبح » ، فهما جاءتا مباشرة فى أثر « هماهما » حتى يريك أنه لا يعنى بهماهما أنه مجرد الافاقة الى نفسه كل حين وحين بل وأيضا أن هـــذا الحين وذاك بينه عدد من الأيام يزداد وينقص حسب قوة كل حالة • واذا كانت هاتان الكلمتان لهما هذه الدلالة فلهما أيضا دلالة لاحساس الشاعر بالزمان • فهو لم يحدد بالضبط زمنا معينا لهيامه فى كل واد وطلبه للشـــوارد ولم يحـــاول أن يحدد حالاته هذه بأوقات معلوم طولها ، وانما أتى بكلمتين فيهما كل معنى المراوغة وفيهما التعبير الكامل عن صورة التسلسل أو الانسياب التى تحدثنا عنها ، أمسى وأصبح •• كلمتـــان لو قيلتا مرة واحـــدة لكانت لهما نفس الدلالة وعين المعنى لو كررتا ألف مرة • ولذلك نجح الشاعر تماما فى التعبير عن العنصر الزمنى فى عملية الخلق • ووصفه بأنه لا يكاد يخلص منه وأن حياته هو بالذات لا تعدو أن تكون أمساء وأصباحا • وأن الأمساء والأصباح يكادان لا يدعانه على الرغم من أنه لا يفيق الا هماهما • فهنا مزج الزمن بحياته على شكل يشعرك بأنه هو نفسه قد صار مقياســـا لهذا الأمساء والأصباح وأنه أعجز من أن يدرك شيئا بينهما تبعا لاتخـــاذه الهواجس وسيلة لاصطياد الشوارد وتبعا لأن هـــذا العامل الزمنى هو الذى يعطيـــه فرصـــة الدوران والحومـــان حـــول الأوابد يريد لو استطاع أن يضعها فى صورها النهائية : شعرا خالصا بغير عيوب فى خلقه وبغير تشويه فى مبناه •

فضلا عن هذا كله نلاحظ أمورا ثلاثة :

نلاحظ أولا روح التناقض التى كانت شائعة فى البيت الأول وما سببته لنا فى قراءة هـذه الأبيـات من فرع ومن نشوة نتيجـة للاحساس من أول الأمر بالحياة وبنبضاتها القوية متمثلة فى صراع الفكر والخيال (النوم) . وتمثله فى هـذه السكينة التى لا تشعر بالهدوء والراحة وانما على العكس تستثير فيك الخصب والنماء . ذلك لأنها ليست ارتخاء ولا هى ضرب من الخمول . اذ لو كانت كذلك لمـا أمكن فهم التضارب بين اليقظة والنوم ولمـا أمكن أن تشيع فى البيت هذه الحيوية التى يستشعرها القارىء من مجرد الرؤية وهذا الحماس الذى يدب فيه من أول نظرة .

ونلاحظ ثانيا أن هذا البروز من أول بيت كان كفيلا بأن يجهد ذهن القارىء وخياله لولا عاد الشاعر فلحق صورته كما لو كان نائما بصورته وهو هبامة يفيق من حين الى حين ، ثم يريك أنه لا يأتى فعلا سالبا فحسب وانما فعله موجب الى آخر درجة ذلك لأنه يطلب شيئا ولا يمكن أن يكون من يطلب شيئا فى حالة من النوم أو الهيام فحسب بل لابد له من شىء من النشاط يعينه على طلب الشوارد بما تجمع لديه من الهواجس ويعطيه فى النهاية من الثورة ما يدفعه الى أن يحوم حول الأوابد . وهى أقصى مرحلة من مراحل عمليـة الخلق . فهنا من الناحية الثانية ضرب من التسلسل ومن الانسجام هـدأ من حرارة البيت الأول ولكنه أكسبه مميزات . فجعله يبدأ فى تصور مرحـلة عقلية يمر بها أهل الفن حينما يقومون بخلق قطعة من نتاجهم الخاص .

ونلاحظ من جهة ثالثة أننا كنا قد قلنا بأن الزمان هو الأصـل فى تحويل الامكانيات المضطربة الى شعر موزون فى عملية الخلق . وذلك لأن الزمان انما يتمثل فى عملية العقل حينما ينشغل فى أداء مهمته الفنية ، فالزمان ليس شيئا موجودا فى الخارج بأى مكان ولا هو خيال

خالص • وليس كذلك نحوا من الأشباح الهائلة الضخمة التى يتوهمها الانسان بعيدا بعيدا عن عالمنا الجزئى المحدود • وانما هو ما تحصيه بعدد من المجموعات الحركيه • وفى عمليه الخلق الفنى نكون بازاء عدد من الذبذبات العصبية فى الدماغ • ووفقا لهذه الذبذبات يطبق الزمان صورته أو يظهر الزمان بنسبيته على مشهد من التجارب الحية التى يحاول أن يمر بها الوجدان البشرى • وفى هذه الصورة الشعرية المتقدمة تتبين الاحساس الفنى بالزمان فى البيت الأول • ولكنه عاد فاتضح بشكل قوى فى البيت الأخير • وكان تعبير الشاعر جميلا الى أقصى درجة حينما لم يحدد من الساعات التى يعانى فيها تجربة الخلق بل أعطانا كلمتين فى مجرد ذكرهما دلالة قوية على احساسه بالترابط الحى • كما أعطانا حركة دائرية تنافى الانقطاع وتتسم باللانهائية وتشعرنا بمبلغ ما فى نفسه من اعتمال فكرة التسلسل الزمنى وما فى عقله من مكابدة للصعوبات التى تنجم عن عملية الخلق فى الشعر •

لابد هنا من دراسة سيكلوجية لعملية الخلق وفكرة الزمان •

ونحن اذ نعنى الآن بابانة الرابطة التى تصل بين كل من الزمان والشعر عن طريق الاتفاق الشعورى واذ نحاول الكشف عن تلك الصلة العميقة بين الاحساس وبين بعد الاحساس لا يكفى أن نرى ذلك مجسما فى عملية الخلق وحدها وانما لابد بالاضافة الى هذا من النظر فى مشكلة الوجود كما يحاول الشعر أن يتدخل فيها وأن يكشف النقاب عنها • فالوجود زمنى أو هو متزمن بطبيعته ولا نكاد نتقدم فيه أو نقبل عليه حتى يفاجئنا الزمان وحتى تصدمنا حقيقته صدمة تشعرنا به • والشعر المتافيزيقى معروف فى تاريخ الأدب الغربى بصورة واضحة خاصة بعد أن ظهر فى الانجليزية فى مستهل هذا القرن : ت•س اليوت ، وبعد أن ظهرت المدارس الفرنسية التى تنزع

هذا المنزع • وهو ان كان يعبر عن شيء فانما يعبر عن مأساة الوجود وعن الوجه الشاحب فى الحيـاة • فالشـعر حين يعمد الى الوجود كيما يكشف عنه وحينما ينبح للكائن أن يهتز كيانه بتجربة العيش الزمانى تراه متميزا بلون من الأسى وبضرب من الحسرة قلما يخلو منها احساس عميق بالكون والحياة • ولو حاولنا أن نعرف السبب فى هذا لكان من الضرورى مقدما أن نفطن الى أن الزمن نفسه هو صاحب الأثر الأكبر فى احداث كل ما يعانيه الانسـان من ألوان الشـقاء الوجودى • فالانسان ينسنع بالبؤس ويحس بالألم نتيجة لكونه مخلوقا زمنيا • والكائن الذى لا يحس بالزمن ولا تقدير عنده للزمن لا يدرى ما الشقاء ؟

فاذا وجدت المصور يعمل بريشته فى لوحة تصور جانبا شاحبا فى الوجود فاعلم أن هـذا الشحوب انما نتجم عن احساسه بالزمن • واذا شاهدت شاعرا تكاد تدمع عيناك لفرط تأثرك بما يتلوه عليـك فاعرف أنه وقد خلا شعره من التعبير الزمانى الصريح لم يمكنه الا أن ينقله اليك بطريق غير مباشر : عن طريق الحزن والطابع الأسيان الذى يضفيه الزمان • فالشعر الوجودى يمتاز بالكشف عن الناحيـة المظلمة لأنها وحدها تعطى احساسا مزدوجا بالوجود الظاهر وبالزمان المنقول • انه يضطر كيما يعبر عن وجود متزمن أن يذكر الألم • ولذلك ننبه قراء الشعر ومتذوقيه للالتفات الى هـذه الحقيقة وهى أنهم ليسوا فى حاجة الى معرفة الأبعاد النفسية فى الشعر عن طريق الذكر الزمانى الصريح مادام الشاعر قادرا على أن ينقل هـذه الأبعـاد نفسـها بالاحساس المظلم العميق • نذكر على سبيل المثال هـذه الأبيـات لأبى العلاء المعرى :

قضى الله فينا بالذى هو كائن فتم وضاعت حـكمة الحكماء
وهل يأبق الانسان من ملك ربـه فيخرج من أرض له وسـماء
سنتبع آثـار الذين تحمـلوا على سـاقة من أعبد وامـاء

لقد طال فى هــذا الأنام تعجبى — فيــالرواء قوبــلوا بظمـــــاء
أرامى فتنشوى من أعاديه أسهمى — وما صاف عنى سهمه برماء
وهل أعظم الا غصــون وريقــة — وهــل ماءهــا الاجنى دمــاء
وقد بان أن النحس ليس بغافل — له عمــل فى أنجم الفهمــاء
نهاب أمور ثم نركب هولهــا — على عنت من صاغرين قمــاء

وانظر مدى شفوفية نفسك ومقدار تأزم قلبك وأنت تتلو هذه الأبيات من شعر أبى العلاء المصرى •

واللمحة الانسانية بطبيعة الحال هى التى تضفى على هذه الأبيات ما فيها من ديناميكية وحياة وهى التى تولد فى قلب القارىء لها تلك الحسرة وذلك الأسى بما تحمله من طابع مهموم •

والطابع المهموم لا يتوافر دائما فى الأبيات التى تقيم التعارض بين حالين مختلفين فى نفس الانسان وحــدها وانما يوجــد أيضا فى الأبيات الشعرية التى تجعلك معلقا أو التى تعبر عن شعور بالضيعة وعدم امتــلاك للزمــام الحسى فى وقت كان ينبغى فيه على العكس من ذلك : التيقظ الحم والوعى الخالص • هناك شعر بارد ثقيل من الناحية العاطفية يدل أول ما يدل على منتهى اليأس وعلى العذاب النفسى الهابط لدرجة تستحيل معها الفرحة وينعدم عندها السرور • مهما تكاثرت الدواعى ومهما حفلت الساعة الزمنية بألوان المطايب والمشهيات ونخدع الانسان فى هــذا الضرب من الشعر لأول وهلة فيحسبه مولدا لنوع من التعارض ولكن الواقع غير هــذا : الواقع أنها تستند الى شعور نفسى محطم الى أقصى درجة والى انهزام أمام الحياة بصورة تبعث على الاشفاق وتدعو الى التفكير فى أمر هــذا الوجود وما هو عليه بطريقة أقرب ما تكون الى اليأس وأشبه ما تكون بالفقدان الذاتى • تمعن مثلا فى هذه الأبيات من شعر المتنبى :

عيد ! بأية حال عدت يا عيد بما مضى ، أم بأمر فيك تجديد
أما الأحبة فالبيداء دونهم فليت دونك بيدا دونها بيد
لولا العلى لم تجب بى ما أجوب بها وجناء حرف ولا جرداء قيدود
وكان أطيب من سيفى مضاجعة أشباه رونقه الغيد الأماليد
لم يترك الدهر من قلبى ولا كبدى شيئا تتيمه عين ولا جيد
يا ساقيىّ : أخمر فى كئوسكما أم فى كئوسكما هم وتسهيد
أصخرة أنا ؟ مالى لا تحركنى هذى المدام ولا هذى الأغاريد

فهذه حالة شعورية أسكبها المتنبى دفعة واحدة للتعبير عما قلناه ولا يمكن أن نفهم هذه الأبيات الا اذا فسرت على نحو واحد : هو هذا النحو الذى ذكرناه فى الكلام عن التبلد العاطفى • ولو صغت هذه القصيدة نثرا لكانت على هذا النحو •

« وى •• أيها العيد •• ها أنت ذا أخيرا •• ولكن بالله خبرنى : أى شأن هو ذلك الذى اتيتنا به وعدت الينا حاملا اياه • أمامك أحد أمرين : أما أن تذكرنا بما هو ماض وبما أصبح فى ضمير الذكرى وربما فى جوف العدم • فليس من سبيل الى أن تفيدنا فيه ولا من خطة يمكنك استنفاذنا بها • اذ أنه بيننا وبين هؤلاء القوم الذين كان الماضى يحببنا لهم ويتجاذبنا نحوهم قويا عارما مليئا بما يمتع ويرضى •• أقول انه بيننا وبين هؤلاء الأحبة ما صنع الله من الأبعاد الزمانية والمكانية • ومن هنا يبطل زعمك فى أحداث الفرح الذى نمنى به الناس وتطمع فيه الخلق • ولكن ها أمامك هو الأمر فرجة أخرى تنفذ منها وتزعم لى أنك باعث فى نفسى اللذة بلقائها •• وهذا هو الأمر الثانى الذى يمكنك أن تحدثه فى حالى • قد تقول اننى آت اليك بجديد واننى مسبب لك متعة على نحو لم تعهده من قبل ، ولكن بالله عليك لا تقل هذا ولا تحاول هذه المحاولة ولا تثقل خاطرك باحداث ذلك كله من أجلى • فانى من غير الممكن أن تفلح فى هذا :

أيها العيد .. أعد السهيب !! فما بقى لى من نفسى شىء ينزل به الدهر مكروها ولا عدت أصلح أن أكون مطية الزمن ولا هدفا لسهامه بعد أن خلصت على هــذا النحو وتجردت من الحس والعاطفة . أترى اذن أى انسان صرت والى أى حال انحدرت .. لا فرق بينى وبين الميت الفاقد لوعيه .. ولو كنت أملك ذرة من حياة لكان الزمن قادرا ـ وهو الذى لا يدع انسانا ـ على أن يصيبنى بشىء .. حتى الهم لا ينزل بساحتى ولم أعد أقوى على تجريبه . ولذلك امتلأت بالنسك مما يحيط بى من المسع وفيما أعيشه من لحظات السرور والانبساط . هذه الخمر التى تقدم لى فى الكئوس بدأت أشــك فى أنها خمر . والا فلأى شىء صنعت ان لم يكن لابعاد الهم ولبعث المسرة أو على الأقل لدفع الاحساس بالحياة . ومع هــذا فلا أكاد أشربها حتى أحس بأنها قد أعدت لم على نحو يحرمنى الانبساط والمتعة . أننى لم أعد أملك زمــام نفسى ولم يبق لى منهــا ما أستطيع بحثه على نحو من الأنحاء أو التفتيش فيه من أجل النظر والتأمل والحكم عليها . نفسى ليست ملكى ولا أقوى على النظر فى أمرها والبحث فى حالها فلأنظر ما شأن الأشياء الخارجية ولأبحث ما اذا كانت هى السبب فيما يحصل لى من الهبوط والسأم . أغلب ظنى أنها لا شأن لها فى الأمر مادام غيرى يشربها فتسره ومادام ســواى يستمتع بها فتفرحه . أن العيب فى ذات نفسى .. وقد حدث وتولد فى صــدرى بعد كل هذه المعاناة الطويلة وعقب هــذه المتاعب الكثــيرة .. لقد فقدت الوعى وصرت كالصخرة فلا تفلح الخمر فى شفائى ولا تنجح فى ارضائى المسرات ولا تخرج بى الغناء عن هذا الحال .

أرأيت اذا أيها العيد : أنه من المستحيل على أن أتحرك الفرح أو حتى أن يصيبنى الســـوء ولو احتلت على ذلك بما نســلك من الذكرى أو الأمل . ولعلك بمجيئك قد ظننت أنك ستقوى على اسعادى

وأنك ستعوضني بما ينقصني من لذة القرب من الأحبة ولكن هيهات ! بل على العكس انني كنت أتمنى أن تكون بعيدا عني بعيدا وأن يعود بي الزمن القهقرى الى تلك الفترة بعينها حيث كان الأحبة قريبين وحيث كان الدهر موانيا • أما قربك فقد أفسد على كل شيء ولو كنت بقيت كما كنت حينئذ بعيدا في ضمير الغيب لانزال لاستمرأت الحياة ولاستمتعت بالحب ولاستعذبت اللذة • فليت دونك بيدا دونها بيد أيها العيد •• ليت بيني وبينك من الزمن ما أمضيته عقب بعادي عن الأحبة وفراقي لهم •• فلا تحسبن أنك جئت لتفرح القلب وتبهج النفس كما يعتقد فيك الناس على الأقل بالنسبة الى •• فأنا انسان متعب مكدود لم أرض بالقليل ولم أقتصر على الجانب الممتع في الحياة ولا كنت كغيري من الناس باحثا عن النساء منتقيا من بينهن الصواحب الجميلات • بل بقيت طيلة أيامي أنشد مثلا أعلى وأعاني في سبيله ما أعاني •• كنت أتجشم الصعوبات وأركب الهول وأخطو حيث لا يمكن أن يخطو انسان •• كنت أسعى حثيثا وأجاهد النفس من أجل الحصول على أمل مرجو •• ولكم حرمت نفسي من متع يطلبها الناس كلهم ويمضون الليالي في التروي منها وكم حرمت القلب من نعمة الراحة ومن جمال الهدوء •• ومع هذا فهذه هي نتيجة هذا كله : اخفاق شامل ، وانهزام مطلق لا تجدي معه بارقة من أمل ولا ومضة من رجاء • أنت يا عيد الخمر •• تأتي فلا تطفيء لظى ولا تمحو شقاء » •

ونحن ننبه لأمرين : أولهما ملاحظة ما في نفسية المتنبي من سوء ظن بالخمر وبالساقي الذي يقدم اليه الخمر • وتكررت هذه الملامح اليائسة في شعره كثيرا منذ أول حياته الشعرية • وثانيهما أن شراحا كثيرين قد حاولوا تفسير معاني هذه الأبيات بصورة مجزأة وبصورة ساذجة في نفس الوقت فلم يستطيعوا أن يقدموا لنا ــ لهذه الحال

العاطفية — سوى شرحا واهيا يكاد يكون أقرب الى تخيلات الأطفال منه الى التجربة الحية العميقة التى ينتهى اليها شاعر يتعمق معنى الوجود بأحاسيسه ويستبقى خلاصة الحياة فى تجاربه .

وندع هذا لنعود الى ما كنا نقرره بشأن هذه التجربة أو هذه الحالة النفسية التى هى أشبه بالتبلد منها بأى شىء آخر . فنقول اننا نلاحظ أنفسنا مع الشاعر لا تكاد تجد خلاصا من البرود الثقيل الذى يطبعه عليها بهموده وخموده . والطابع المهموم هنا فى هذا الشعر قد تميز بجانب واحد لا يبعث على التمزق والانقسام النفسى . ومع هذا فالأثر الذى يتركه لا يقل عنفا ولا ينقص حيوية عن الشعر ذى الاتجاه المزدوج . وقد يبدو هنا كثير من « خيبة الأمل » أى التقاء الأضداد ، ولكنها ليست السمة الأصلية أو الغالبة على هذا الشعر بل يغلب عليه الهم والبرود والاستقصاء . وبذلك ترى نفسك كما لو كنت قد غدوت فى صحراء جرداء أو تعلقت فى أجواز الفضاء حيث لا نجاة ولا شفاء .

وقد تتساءل بعد هذا عن الصلة بين هذا كله وبين الوجود وبين الزمان وبين ما سميناه بالهم الشعورى . ولكن بقليل من النظر ستعرف أن ذلك كله يكون حلقة شديدة التماسك قوية الترابط محكمة الانقفال . فالشاعر الميتافيزيقى أى الذى يحاول النظر والتأمل فى طبيعة الوجود ، لا يقوى على الافصاح عن عامل الزمن بطبيعة القصور فى الأداة أو بطبيعة المجال الذى لا يسمح بذكره صريحا خشية افساد الجمال الفنى فى التعبير . ولذلك تراه يتحايل . فهو يعرف بطبيعة الحال أن الزمن ليس مجرد الانسياب الآلى الدقيق الذى نحسبه بالساعات والدقائق وانما هناك زمن نفسى لا يتقيد بالعلامات الزمنية ولا ينحصر فى دائرة المقياس الآلى بل ينساح فى غير ارتباط

أو توقف عند أشياء محددة وهــذا الزمن الشعورى أو العاطفى عبر عنه العقاد بقوله :

لحظـــة نرفـع عمـرك حقبـــا متصـــلات
رب عمـــر طـــال بالرافعـة لا بالسـنوات
كالســـموات تراهـــا فى شـــباك الحلقـــات
رب آبـــاد تجـلت من كـــوى مختلفـــات
وقطـــيراب زمـــان مـــلأت كـأس حيـاة

« فطبيعة الزمن تختلف حسب الأشياء التى تدخل فى اعتبارنا . والزمن الذى نشاهده فى الطبيعة ولا وجود له . انه مجرد أسـلوب لكينونة الأشياء . (ص ١٥١ الانسان ذلك المجهول لألكسيس كارل طبعة ، باريس ١٩٤٨) . هكذا يقول ألكسيس كارل فى كتابه عن الانسان ذلك المجهول ويعود ليقول فى صراحة ووضوح : « ان الزمن الداخل لا يمكن أن تتوقف قيمته على وحدات من الزمن الشمسى بطريقة مرضية . فاننا نعبر عنه بالأيام والسنوات لأن هــذه الوحدات تنطبق وتتفق مع مقياس الأحداث الأرضية . بيد أن مثل هــذه الطريقة لا تعطينا أى بيان عن ايقاع العمليات الداخلية التى هى عبــارة عن الزمن الذى ينطوى عليه كل منها ... » (ص ١٥١ ــ ١٥٢ نفس المرجع)

وهذه الحقيقة يلمسها كل من لاحظ الفرق بين مرور الوقت فى بعض الحالات وبين مروره فى بعضها الآخر . سل الملاكم كم تساوى هذه الدقائق القصيرة التى يقضيها على الحلبة .. سل العاشق الى أى حد يستشعر طول الفترة التى تمر به وهو الى جوار عشيقته .. سل الشاعر الموهوب كيف تضيع الساعات الطوال وهو جالس الى مكتبه ينظم القريض .. سل الموظف فى محل عمله عن مدى انتظاره

للفراغ من المهمه التى نناط به .. سل هؤلاء وسل غيرهم تعرف ما هو مدبر الزمن بالمعنى الصحيح .

والشاعر الفنان يريد أن ينقل اليك عن نظمه تعبيرا ذا زمانية ليستقصى به مدى الوجود فى سرحه أمام نظره أو فى انعكاسه على مرآة نفسه . فيلعب على عواطفك بهذه الحالات التى تعبر عن الزمن بغير ذكر للزمن والتى تكشف عن البعد دون تحديد للبعد . ولما كان أدوى ما يكون أثرا وأوضح ما يكون ظهورا فى حالات الألم والهم والضيق أو قل لما كان عامل الزمن لا يكاد يرتفع على مسرح حياتك الا فى الساعات التى تخلو فيها لنفسك والتى يثقل القلق الروحى فيها كاهلك وحينما يعلو جبينك أثر النكد والأسى .. فان أغلب الشعراء قد ذهبوا يعملون أقلامهم فى هذا الجانب ليجمعوا فى أشعارهم بين سمات الوجود وبين طابع الزمانية . فظاهرة الهم فى الظاهرة الوحيدة التى يمكنها أن تكشف لك عن عمق الوجود وعن طول الزمان :

وليس الاحساس بالزمن فى الشعر من قبيل الاحساس الواقعى وانما هو استكمال للجانب الانسانى فى القصيدة . فالنفس الانسانية وخاصة فى دائرة القراءة والاستمتاع الشعرى أبعد ما تكون عن روح الحياة اليومية وأقرب ما تكون الى الرمز والخيال . فهى من ثم تريد أن تحس بالترابط الزمنى فى الاحساس ما دام يعوزه الترابط المنطقى بحكم الصناعة . والزمن كما يقول برجسون هو نسيج الحياة النفسية . وبالتالى لا يمكن أن تكون الحياة النفسية كاملة الاستواء أو بارزة الملامح ما لم يكن الزمان متمما لدوره فيها أو داخلا فى تكوينها .

فالزمان اذا دخل الشعر لا يكون الاحساس عن طريق التحديد الكمى أو بواسطة ذكر الطول والقصر بل يكون بمقدار الكثافة

أو اللطافة التى تحدثها القصيده فى النفس وبمقدار النشوة التى يتركها التأثير الفنى عن طريق عاملى الشد والجذب : ولهذا لا يمكن أن يتخذ التعبير الزمنى صـــورة واحـــدة ولا يمكن أن يقتصر على ضرب واحد من ضروب التأثير أو أن يكون دائما على وتيرة واحده . فقد يسعرك الشاعر بالزمن بتصـــوير الجفاف الذى يلقاه فى حياته والحلكة التى تكتنف كيانه والنضـــوب الذى يصادفه فى طريقه . والزمن الذى أعنيه بطبيعة الحال هو الزمن الشعورى . الزمن العاطفى الذى لا تجدى فى قياسه الآلات ولا تصلح لضبطه الأفلاك . ولو قرأت قصيدة حافظ ابراهيم تحت عنوان « وداع الشباب » لعرفت الى أى حد يمكن أن تهفو نفس الانسان وأن تخف روحـــه وأن يشيع فى جوانبه الحزن تحت تأثير هـــذا النوع من الشعر وعند التعبير عن أمثال الاحساسات القيمة بحق . والقصيدة قيلت عندما مر الشاعر عقب مرور وقت طويل ، ببيت كان يقطنه أيام الشباب وسط بقـــاع مزروعة فى ضاحية من ضواحى القاهرة .

وهذا الطراز من الشـــعر ينم عن انسانية دفينـــة ويعطى تعبيرا لشعور الضيعة الذى تلقاه فى كل منحنى من مناحى الحياة وفى كل زاوية من زوايا الوجود . أن وجه العيش كالحزين عند الانسان الذى يحس بالخطر يهدد كيانه من حين الى حين . ترى الانسان يتساءل دائما : أى جمال فى هـــذا الوجود الذى من أهم خصائصه الزوال وأى لذة فى عيش لا يعرف معنى الدوام والى أين تمضى بنا الحياة ؟ أيها الغارق فى كأس من الخمر أو بين حشد من النساء ماذا تقتنى وكيف تفسر المصير ؟ أيها العالم الأشيب : خبرنى كيف يمكن أن تكون لهذه الحياة قيمة ما دمنا على هـــذا النحو نأتى ليروح غيرنا ونجتمع ليفترق ســـوانا . يا من تنشد الخلود فى الفن أو الشعر أو الأدب يا من تريد أن تبقى لنفســـك ذكرا وتحتفظ لشخصـــك بديمومة بين

الناس : ما قيمة هؤلاء الناس وأى فائدة تجنيها من تردد اسـمك وأنت حفنة من تراب ؟ وحتى لو ضمت بقاءك على هذا النحو فما قيمة هذا كله بالنسبة الى تاريخ الكون الذى لا يستطيع أن يقطع بثباته وبقائه أى أحد ، ان هؤلاء الذين تطمع فى الخلود بذكرهم لا يمكن أن يضمنوا لك شيئا مهما تكاثروا لأنهم أنفسهم من أبناء الموت .. وقديما قال النواسى :

يا ناظرا فى الدين ما الأمر لا قدر صح ولا جبر
ما صح عندى من جميع الذى تذكر الا الموت والقبر

شعور الفقدان وسط الوجود وشعور الوقوع بين فكى تنين الزمان الهائل هو الذى يدفع بالشاعر الى الاتجاه للموت كيما يأخذ منه معانى حسرته ومشاعر ضيعته . ان الشاعر الذى يتعمق معنى الوجود الى أكبر حد مستطاع والذى يمر بالتجارب الانسانية العميقة لا يستطيع أن يقف مكتوف الأيدى أمام هـذه الظاهرة .. ظاهرة الموت . لابد أن يستوحيها دائما وأن تكون موضـع عنايته ومحل اهتمامه وشاغل باله حتى يشتق منها كل رمزية ممكنة لاستثارة كوامن الشجن واحداث الخوف والذعر اللازمين بالنسبة لمثل هـذه المآسى التى تتكرر أمام أعيننا فى حياة كل يوم وادخال عنصر القلق بتأثير الإحساس الغامض الذى يقع من كثرة التفكير فى المأساة الكبرى : مأساة المصير ، ولعلك قرأت هـذه الأبيات الثلاثة لأبى الطيب :

وقد فارق الناس الأحبة قبلنا وأعيا دواء الموت كل طبيب
سبقنا الى الدنيا ، فلو عاش أهلها منعنا بها من جيئة وذهوب
تملكها الآتى تملك سالب وفارقها الماضى فراق سليب

وعلمت منها أن موضوع الحدث فى الشعر ليس جديدا كما يزعم بعض النقاد ولا هو مصاحب للحركات لأدبية الحديثة التى يشيع فيها

المرض والتى هى نتيجة لمـا يلقاه الشباب فى العصر .. وانما اقترن الشعور بالموت بكل أحاسيس الشعراء دائما حينما تدفعها الأصوات الى الانطواء على نفوسهم وحينما تمر بهم التجارب العنيفة التى تهز كيانهم هزا وتجعلهم يفطنون لمقدار ما فى الكون من ألم وما فى النهاية من مرارة وما فى المصير من غموض واظلام .

والزمن الفزيائى هو وليد حركات تحدث فى النطاق الكونى . والتغير الذى نراه فى المظـاهر الحيوية العامة انما ينجم عنه الزمن وتنتج عنه الديمومة . ولا يمكن أن يكون الزمن هو الأصـل فى حدوث ما نراه من الحركات والتغيرات التى تنتاب الموجودات . وكذلك الأمر تماما فى عـالم النفس : ليس الزمن هو الأصل فى وقوع سلسلة التأملات أو الحالات التى تعرض للنفس وانما على العكس من هـذا يحدث العد الزمنى أو الشعور الزمنى نتيجةللو قوع تحت تأثير جملة من الأحاسيس النفسية الجياشة التى بحركتها الرائجة ، وبفعلها المستمر يحصل عند الكائن ما نسميه فى علم النفس بالنسيج الزمانى . ومن ثم يصدق حكمنا على الشعر من أن عنصر الزمن فيه لا يتبدى الا تحت تأثير العواطف المعروضة والمشاعر المحتواة . فهذه هى التى تدخل عنصر الزمن بمعناه الشعورى الممتاز فى الشعر على العموم . وهى التى تؤيد الطبيعة الأصيلة لعملية الصياغة بوجهيها الشعرى والشعورى للكلمات المنظومة .

صــناعة الشــعر

انا لا اكره من انازل ، ولا احب من ارعى

(بينس)

تعلو أصوات الكتاب والنقاد فى تأييد نظراتهم حتى ليحسب القارىء من هول ما يراه أن كل باب فى الشعر والأدب محل للشك وموضع للريبة ، وتعلو أصواتهم مرة أخرى لتقدير الحقائق المتصلة بمذاهبهم وتزكية أبصارهم الى حد أن أقوالهم تبدو فى أعين القارىء ثابتة . وأن كلامهم يغدو جديرا بالايمان العميق . ويظل الحال بهذه الصورة دون أن تستفيد الآداب شيئا يستحق الذكر طالما خلا كلام هؤلاء وفهم هؤلاء من التأييد المنطقى ومن الأساس النظرى وطالما كانت موجات الرأى سلسلة من الهمسات الحائرة واللفتات العابرة . وأود أن يرتد الكاتب أو القارىء الى نفسه قليلا ليتبين حقائق الأشياء وليناقش نفسه قبل أن يقدم على مناقشة سواه . وأجمل شىء فى المسائل التى تتطلب غيرة وتعصبا هو أن يسائل المرء نفسه من حين الى حين عن مدى صحة الحقائق التى صار يطمئن اليها ويعول عليها .. وذلك لكى يماشى تطوره العقلى والروحى فى غير تصلب ولكى يجارى تكوينه الزمنى فى غير عناد .

وقد قلت فى بحث « بودلير وفن الشعر » الذى سبق وروده فى هذه الرسالة أن الأساس الوضعى الذى يرتكن اليه النقد الأدبى عند كتاب الغرب يقوم على أمرين : نظرية فى الجمال ونظرية فى الخيال . وحاولت فى شتى المناسبات أن أخرج بفكرة واضحة عن الأعمال

النقدية عندنا لألتمس من ورائها أساسا نظريا يستكمل به بناؤها وتتم به أركانها ، فلم أتمكن من ذلك وكنت أرد عن ذلك ردا عنيفا فى كل مرة . وتعجبت من ذلك خاصة وأننى لم أقرأ لناقد غربى كلاما متصلا بالشعر والأدب والفن الا وجدته فى عمله هـذا شبيها بالبناء الذى يضيف فى كل مرة حجرا جديدا الى بنائه .

وهناك مشكلة من المشاكل التى تعرض لكل ناقد والتى يصعب على ناقد أن يشتغل بهـذه الصناعه دون أن يتعرض لها . مشكلة شغلت العقول والأذهان واستولت على الأرواح والمدارك زمنا ليس بالقصير ، مشكلة تحدث فى كل عصر وناقشها المفكرون من كل جيل وتحدث عنها الأدباء ابان كل حضارة .. هل هذا الشعر .. هل هذا الفن الجميل الذى يتغنى به الشعراء ــ قدماء ومحدثين ــ ناشىء عن صناعة أم ناتج عن طبيعة ؟ هل هـذا العمل الأدبى الذى يتغنى به الشاعر على أغصان الحياة نغم فطرى يخرج فى غير تكلف أو احتفال أم أنه لحن مصنوع يصدر عن رغبة واهتمام وارادة ؟ .

وقد يبدو لأول وهلة أن الكلام فى هـذا الموضوع غير مجد وأن طرقه لا يعود بفائدة . ولكننى أصبحت أحس بخطورة هـذا الموضوع منذ زمن بعيد وأتمنى أن أجد مناسبة لتناوله حتى أدفع شرا مستطيرا يوشـك أن يؤدى بالأدب . ذلك أن بعض النقاد قد اتخذ من كلمتى الصناعة والطبيعة أساسا لتقسيم العصـور الأدبية ، ولم يكتف بذلك بل آثر أن يجعل الصناعة دالة على الانحطاط وقلة الشأن وأن يجعل كلمـة الطبيعة قرينة للازدهار والقوة . وأخذ يمر بمقياسه ذلك على عصـور الأدب العربى قديمها وحديثها حتى جعل عاليها سافلها ، وحتى أتى على عناصر الجمال برمتها زاعما أنها تبعث على الضحك ! كذلك نلاحظ أنه قد وقر فى أزهان الكثيرين ــ حتى الشعراء أنفسهم ــ أن محاولة الأقدام على انشاء عمل فنى وصياغته

وتجويده وأتقانه لا تليق بمقامه وأنه لابد مفطور على ابراز هذا العمل في هدوء وبدون تكلف وفي غير اجهاد !

من الجائز ولاشك أن يصدر الشعر أو النثر عن صاحبه صدورا تلقائيا وأن يخرج الأديب عمله شفاها وأن يرتجله ارتجالا ، وقد شاهدت بنفسي أعمالا شعرية غريبه يقوم بها الشعراء العرب في بادية سيناء . وحضرت مساجلاتهم التي تدل على مقدرة غريبة في باطن الشاعر ليظهر عمله بالبداهه وفي غير استعداد . رأيت أشياء من هذا القبيل تكفي لاقناع اشد المنكرين بوجود ملكة عجيبة في باطن الشاعر تجعله يأتي بالكلام الموزون في غير مناسبة وكأنه من كتاب مفتوح . فالشاعر يتمتع بمقدرة فائقة من هذا القبيل ولديه من المران ما يكفي لأن ينظم لك أبياتا عشرين وأربعين دون تلجلج أو تلعثم ودون تحضير أو أعداد . ولكنني مع هذا كله أوقن في قرارة نفسي بأن الشعر وليد صناعة فنية وأن العمل الأدبي لابد وأن يخضع لعمليات شعورية ولعمليات عقلية ولعمليات أدائية حتى يستحق أن يطلق عليه اسم العمل الفني . بل أستطيع أن أذهب الى عكس ما يقوله الناس من أن العمل الأدبي الممتاز يأتي عن طبيعة . فأصرح بأن أي نوع من أنواع الفن والأدب لا يوصف بالامتياز الا عندما يخضع لصناعة فنية معينة وتجري عليه قواعد الصياغة .

وبذلك أتخذ من التكليف والعمق دليلا على الامتياز والجودة وأعدهما مبررا كافيا لرفع وتفضيل عمل أدبي على سواه .

أما ما يقال من أن أدبا ما هو من نتاج العقل وأن لونا آخر هو من نتاج الشعور فليس له أي سند من فكر أو واقع . لأن الأديب ينتج عمله بغير أن تكون للملكة في ذهنه غلبة على سواها ، واذا أخرج فنا فانما يخرجه بكيانه كله . بعقله وروحه ووجدانه . بشعوره ،

وفكره وعاطفته ، بلحمه ودمه وعظامه . فالعمل الأدبى الناتج ، هو مزيج من عاطفة وعقل وخليط من شعور وفكر . وهو بعد هذا كله ــ أو قبل هذا كله ــ تركيب ماثل من عظام وروح .

ولهذا يصعب القول ــ ولعله مستحيل ــ بأن الذوق شيء والفهم شيء آخر .. فهما فى الحقيقه عملية واحدة ، بحيث يمكن أن أتذوق قصيدة بالعقل وأن أفهم قصيدة بشعورى . وخذ لذلك مثلا .. من ذا يمكنه أن يقيم تفرقة ظاهرة بين العمل والشعور أو بين الذوق والفهم عندما يقرأ شاعرا مثل شكسبير أو ابن الرومى ، وعندما يتطلع فى مثيلات جان أنوى أو برناردشو .هنالك فى قمم الآداب الرفيعة يستحيل على الانسان أن يجد نفسه مقسما بين نوازع ودوافع شتى . وقلما يعتمد على ملكة واحدة من ملكاته البشرية لتقدير الأعمال الفنية ومعرفة قيمتها الصحيحة ، والشيء الذى أقطع به هو أن تقديرى لعمل أدبى لايبدأ فى الهبوط الا عندما أجد نفسى مضطرا الا الاستغناء عن قوة من قواى الروحية وملكة من ملكات ذاتى أثناء تمعنى فيه وقراءتى له .

ونستطيع أن تأخذ لذلك مثلا من أشعار الشعراء لترى مصداق هذه التجربة الفنية . فشتان بين أبيات تستثير فيك معانى الطرب وتلهب فيك وقدة الشعور وتؤلب عليك دواعى الفكر ، وأبيات لا تعدو أن تحرك شجنا أو تهيج عاطفة ، خذ مثلا أبيات بشار المشهورة فى ربابة جاريته :

ربابة ربة البيت تصب الخل فى الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

ثم تمعن بعد ذلك فى أبياته التى يقول فيها :

دعنى أصب من متعة قبل راقدة تكاد لها نفسى الشفيق تزول
وانى لآتى الأمر أعرف غبه مرارا ، وحلمى فى الرجال أصيل

ولما رأيت الدار وحشا بها المها ترود ، وخيطان النعام تجول
ذكرت بها عيشا وقلت لصاحبى كأن لم يكن ما كان ، حين يزول
بدا لى أن الدهر يقدح فى الصفا وأن بقائى ، حين شبت ، قليل
أقول لقلبى وهو يرنو الى الصبا فلام التصابى والحوادث غول
لعلك ترجو أن تعيش مخلدا أبى ذاك شبان لنا وكهول

فأول نظره الى الأبيات الأولى والأبيات الثانيـة من شأنها أن يكشف لك حقيقة الاحساس الذى يشتمل على نفسية القارىء ساعة اطلاعه على أثر فنى • ويبدو واضحا أن مقدار ما يعتمد عليه القارىء من قوى ذاتية لفهم الأبيات الأولى وتذوقها ليس هو نفسه الذى يعول عليه بازاء الأبيات الثانية • فها هنا فى الأبيـات الأخيرة نجد عاطفا ونجد فكرا ونجد نغما أسيانا وحيرة روح • واذا شئت أن تنظر اليها بمقياس القائلين بالذوق أو بالفهم ، بالذهن أو بالعاطفـه . بالعقل أو بالشعور ، فتتيقن من أنك لن تصل الى شىء ذى قيمة ، وأنك ستظل جائرا بهذه التقسيمات التى لا تصلح لتقويم أثر فنى الا من وجهة النظر البسيطة الساذجة •

وأقدم بعد هذا على الآثار الشعرية المشهورة وانظر كم تحتاج من المعارف والملكات كيما نزنها الوزن الصحيح وتقدرها حق قدرها • ونساءل معى عما يصير اليه شاعر كأبى العلاء أو المتنبى أو بول فاليرى أو العقاد أو كولريدج أو اليوت اذا أقبلنا على دراسته بالعاطفة على الخيال ــ فضلا عن الفكر ــ أن يتصـور اخضاع أمثال هؤلاء الشعراء لقاعدة بعينها ووزنهم حسب ميزان خاص وتقديرهم تبعـا لوجهة نظر بالذات •

وليست المسألة ــ كما قد يبدو من المثالين السابقين ــ مسألة مجال تنصب فيه القصيدة أو معنى تدور حوله أو غرض تذاع من أجله• نعم ليست المسألة مسألة موضـوعات وأبواب يتناولها الشاعر دون

سواها ويطرقها دون غيرها • فمن السهل جدا أن نلمس عناصر الفكر فى أبسط الأغراض وأرفعها عند الشاعر الذى يوزع نفسه بين عقل وعاطفة أولا يدعى — بمعنى أصح — أنه من أنصار العقل أو أنصار العاطفة ، وقد يتناول الشاعر أبسط الأغراض وأقربها الى عقول الناس وأفهامهم . ولا يقصر مع ذلك فى الموازنة بين ملكاته وفى ايجاد التناسق بين قواه عندما تتبدى فى تعبيره الفنى • ها هنا مثلا قصيدة عابرة تحت عنوان « امرأة » لهينى الشاعر الألمانى :

لقد أحب كل منهما الآخر حبا يفوق التصور
كانت بغير عمل منتظم • أما هو فلص •
عندما كان يخدع الجمهور بألاعيبه •
تقلبت فى فراشها • وضحكت بصوت عال •

***

ثم ذهب اليوم بلهوه ومتعته •
وفى الليل رقدت فوق صدره !
وعندما ساقوه الى السجن أكدت
أن هذه هى أروع النكات ، وضحكت بصوت عال •

***

وبعث اليها خطابا يقول : « آه تعالى
اننى أرنو اليك فى النهار والليل •
وأبكى من أجلك اذ خبا قلبى •
فهزت رأسها • وضحكت بصوت عال •

***

فى السادسة صباحا شنقوه عاليا •
وفى السابعة كان يرقد فى القبر العميق •

ولم تمض عليه أكثر من ساعة فى أكفانه .

حتى احتسست النبيذ الأحمر .. وضحكت بصوت عال .

***

يتعذر عليك تذوقها بالعاطفة وحدها ويصعب عليك فهمها بالعقل وحده . وعليك أن تواجهها مواجهة دانية باذلا جهودك بأكملها كيما تقف على جمالها المعنوى وتدرك روحها وتعرف مدى براعة الشاعر فى صياغتها وسبكها .

يبقى بعد هذا أن نشير الى مدى خطورة هذه الآراء التى يذيعها بعض النقاد فيما يتعلق بالعمل الفنى ، فهم يصنعون متقابلات لا معنى لها فى صناعة الشعر الا من حيث يخيل اليهم أنهم وحدهم أصحاب السلطان فى دولة الأدب . فكلمة الصناعة والتكلف انما وضعوها خصيصا لتخويف الشاعر المسكين وليشعروه دائما بأنه تحت رحمة مقالاتهم فى التأييد أو الانتقاص من حيث يدرى ولا يدرى . وكلمة الذوق والعاطفة وكلمة الفهم والذهن لا محل لها فى الصناعة الشعرية الفنية طالما دخلت فى حدود التعريف الخاص بالأدب البحت . والناقد هو الرجل الأمين الذى استطاع أن يتزود بأكبر طاقة ممكنة وأن يعد ملكاته اعدادا يؤهله لأن يتذوق ويفهم ويشعر فى وقت واحد . ومن الملاحظ — ولعله ليس مصادفة — أن عباقرة العالم جميعا ، ولو لم يكن الأدب صناعتهم الخاصة ، وقد اشتركوا فى النقد الأدبى وأثر عنهم كلام كثير فى هذا المضمار . والقراء يذكرون ولاشك كتاب الناقد المعروف الأستاذ لاسل ابر كرومبى .. ذلك الكتاب الذى ترجمته ونشرته لجنة التأليف القديمة والذى يكاد يتعرض — فى أغلب صفحاته — لنظريات أرسطو عن الشعر . فأرسطو وشوبنهور ونيتشة كلهم مفكر وكلهم — مع

ذلك ــ قد اشترك فى النقد الأدبى ، وخلف تراثا خالدا فى وزن الأعمال الفنية وتقديرها .

ومن ذلك يتبدى لنا أولا أن الاعتذار بالعاطفية لدى الشعراء لا يمنع من لوم الابتذال والتفاهة والرقة المفرطة ، ولا يحول دون مؤاخذة أولئك الذين تغلب عليهم موجة الطراوة . بحجة أنهم يحاولون ارضاء الذوق وحده . كذلك لا معنى ــ ثانيا ــ للخوف من دعوى الصنعة والتكلف .. فهى دعوى مشرفة ، بل ولعلها أدعى الى الزهو والافتخار طالما كانت تعنى جهدا مبذولا وعناية معطاة وموقف بودلير من نقد الأدب هو أصدق تأييد لهذا الاتجاه . ومن جهة ثالثة أريد أن ينفض بعض الناس ما علق بأذهانهم من الاوهام فيما يتعلق بالأدب وصناعة الشعر ، فانهم موغلون بذلك فى اتجاهات ليس لها سند من رأى أو من نظر ، وأشد ما يحتاجون اليه فى هذه الآونة هو التبصر فى نتائج ما يذهبون فى تأييده أو فى انكاره . ومسئولية الناقد انما تظهر كلما انحرفت الأفهام فى تقديرها الى هذا الحد أو ما يشابهه .

أبعـــاد الشـــعر

لم تعد كلمة الأبعاد غريبة على الأذهان بعد أن أصبحت موضوع الأحاديث العادية فى الرياضيات والعلوم . ولكنها لم تأخذ شكلا أدبيا لائقا ، ولم تستطع الوصول حتى اليوم الى عقليات الأدب على الرغم من وضوحها تماما بالنسبة الى فنون الأدب الخاصة . ولعل دورها فى فن الشعر سيكون أوضح بكثير من دورها فى قياس الأشياء وتقدير الأجسام . واذا قلت فنا ، فانما أريد بذلك أن أحدد لونا أدبيا معينا .. لونا من الأدب لا يبغى دراسة ولا يحقق موضوعا تاريخيا ولا يضع أصولا لمذهب نقدى . فالفن الأدبى شىء صناعى خالص يبنى فيه الأديب كل عناصره دون الاستعانة بمقومات خارجية ، ويسير فيه الخلق اللفظى الى جانب الخلق المعنوى دون أسبقية واحد منهما على الآخرة . وفى هذه الحالة يكون معنى الكلام مخلوقا شأنه شأن الألفاظ المنتقاة ، ولا يشير فى جملته — وهذا هو المهم — الى حقيقة خارجية . وليس من الضرورى أن تصدر الفنون الأدبية جميعها عن خيالات ، ولكن من الضرورى أن تحاول الاعلان غير المباشر عن حقائق الحياة اذا استهدفت التعبير الواقعى .. والا كان قولنا : الجديد يتمدد بالحرارة ، وكل انسان فان ، والحلم سيد الأخلاق .. كان هذا كله مما يدخل فى نطاق الأدب وفى حدود الأعمال الفنية . فاذا سلمنا بهذه المقدمة البسيطة وأردنا أن نوجد

حلا للمشكلة أو مقياس نقيس اليه أعمالنا ، فلا مندوحة عن استعمال نظرية الأبعاد فى الأدب حتى نتبين الفن الخالص من سواه ، وحتى نأخذ بموازين أقرب الى الدقة عند وزننا لأعمال الأدباء .

ونظرية الأبعاد هذه ليست شيئا غريبا الى الحد الذى قد يتصوره البعض .. فما هى الا مجرد تنظيم لفكرة قديمة عرفها النقاد القدماء ، واهتم بها خصوصا مفسروا القرآن المجيد . واذا بدأنا فى تقريرها وجب أن نشير قبل كل شىء الى طبيعة الأدب . فالأدب تعبير .. فى الشعر أو فى النثر ، لا يجوز أن يطلق على فنون الأدب أكثر من أنها تعبير .. وكلمة تعبير هذه من الكلمات والواضحة المغنية بذاتها .. فالتعبير هو أداء معنى من المعانى فى كلمات . وتكمن مشاكل التعبير فى تلك الصلة الخفية بين الكلمات والمعانى . فنجاح الأدب أو فشله انما يتوقفان على تلك الصلة ، وموضوع كلامنا هنا هو هذه الصلة القائمة بين المعانى الأدبية وبين الألفاظ الدالة عليها . أو بعبارة أخرى نريد أن ننظر الآن فى هذه المسافة الطويلة (أو فى تلك الأبعاد الحاصلة) التى تفصل الكلمة عن معناها ، وأن نعرف دورهافى تقويم الآثار الفنية .

أقولها الآن فى صراحة تامة : ان فن الأديب يتركز فى هذا البعد الملموس بين المعنى وبين الألفاظ التى تؤديه . فكيما يكون الكلام أدبا يجب أن يحتفظ ببعد واضح بين الألفاظ التى يحتويها والمعنى الذى يشير اليه . أما اذارأيت الألفاظ تشير اشارة قريبة جدا وتكشف هى نفسها فى الحال عن معناها وتؤدى الى المقصود مباشرة ، فاعلم أنك بعيد عن المجال الفنى الذى يقتضيه عمل الشعر . ومن هنا ندرك ضرورة التزام الأبعاد بين تعبيرنا وبين الفحوى التى تضمنها هذا التعبير .

وسيفهم البعض من هذا أننى أريد أن تكون الألفاظ فى واد

وأن تكون المعانى فى واخر آخر ، حتى أحقق نظرية الأبعاد الأدبية . وعندما حاولت رواية هذه الفكرة مرة قال أحد الجالسين معقبا على كلامى : أظن أننى اذا سعيت للأدب تبعا لهذا الميزان وأردت أن أروى قصة فتاة التمست طريق الغى حتى وقعت بين براثن الأشقياء والفاسقين وصارت هى الأخرى ذات سموم تنفثها فى المجتمع الذى نعيش فيه .. أقول اننى اذا حاولت مثلا أن أصب هذا المعنى فى عبارات وألفاظ واتبعت خطة ايجاد الأبعاد بين الكلمات والمعانى ، فما على الا أن أحكى قصة الباخرة يونيتد ستيتس عندما ضربت الرقم القياسى بعبورها للمانش فى ثلاثة أيام وعشرة دقائق !! اذ أن البعد ملحوظ بين الكلمات الأخيرة وبين قصة تلك الفتاة ؟ !! .

ولكن ما أبعد هذا الكلام عن حقيقة الأبعاد التى نرى ضرورة تقريرها عن بناء الأعمال الفنية الخالصة ، فأنا لا أريد اطلاقا فصل الكلمات عن معانيها ، ولا أسعى بهذه النظرية لتأييد جملة من الكتب الأدبية المعاصرة التى فقدت قيمتها بحكم خلوها من المعنى تماما . فمهما سعى النقاد لاستنقاذ شجرة البؤس التى ألفها طه حسين أو لابراء مقالاته العابثة من ذمة العدم ، فسعيهم مآله الى الفشل لا محالة بعد أن أصبحت صفحاته ذات غرض وهو ألا يكون منها غرض وصارت تهدف الى شيء بالذات وهو ألا يكون لها هدف . وأخذت تشير الى معنى خاص وهو ألا يكون لها معنى . هنا أجد نفسى مضطرا الى توضيح نظريتى الخاصة بالأبعاد والى أن ألفت نظر أصحاب الأقلام الى تفاهتهم اذا هم تخلوا عن الفكرة المسيطرة . فالكلمات التى تشير الى معناها مباشرة ليست من الأدب فى شيء ، وكذلك لا يمكن أن تكون من الأدب فى شيء ، تلك الكلمات التى لا تشير الى فكرة ولا تتجاوب مع خاطرة ولا تؤدى الى غاية . وبهذا نخرج من دولة الفن الأدبى الخالص نوعين شائعين عندنا فى الأدب المعاصر :

أحدهما هو ذلك الذى يشير اشارة مباشرة الى المعنى الخارجى مثل قول الشاعر :

صلاح أمرك للأخلاق مرجعه   فقوم النفس بالأخلاق تستقم

وثانيهما هو ذلك الذى يكون معناه فى عالم وألفاظه فى عالم آخر . مثل مقال : « فى باريس » الذى نشره الدكتور طه حسين فى صحيفة الأهرام فى يونيو سنة ١٩٥٢ تقريبا ، ومثل كثير من مقالات المرحوم الدكتور زكى مبارك التى كان يوالى نشرها فى السنوات الأخيرة من حياته •

والآن لم يبق أمامنا ألا أن نفرغ لهذا الأدب الذى يكون له معنى بغير اشاره مباشرة الى الحقائق العامة • واذا كان الأمر كذلك فعلينا أن نلاحظ أمورا ثلاثة : نلاحظ أولا هذه التفرقة التى أضعها بين ضربين من ضروب المعنى • فهناك معنى كلى يهدف اليه العمل الفنى بأكمله ونسميه نحن الفكرة المسيطرة • أى الفكرة التى تظاهر المقطوعة الأدبية والتى تساير الكتابة من أول سطر فيها الى آخر حرف • وهناك معنى آخر جزئى يبتكره المؤلف ابتكارا مع الألفاظ والكلمات ، وشأنه شأن التشبيهات والتصاوير التى يأتى بها الكاتب أو الشاعر لا بقصد توضيحه وبيانه ، وانما ليتخذ منه مع الكلمات والعبارات وأدوات التعبير الأخرى وسيلة لأداء المعنى الأول الذى أشرنا اليه وأطلقنا عليه اسم الفكرة المسيطرة • ومن هذا يتضح أن العمل الأدبى يكون عادة محاطا بفكرة نهائية تماشيه وتدفعه الى الوجود وتبرر تأليفه ، وبمعنى جزئى يخلقه الفنان خلقا ويبتدعه ابتداعا أثناء ابرازه للكلمات والتشبيهات والتصويرات • ويشترك هذا المعنى الجزئى الأخير مع الأدوات البيانية للتعبير عن لمعنى الأول (أو ما سميناه بالفكرة المسيطرة) • ولذلك قلت فى مقالات نقدية سابقة « بالثقافة » : ان الفن الأدبى يتجسم فى القدرة على اختيار

معان للسعانى » • أى فى انتفاء المعانى الجزئية التى تشير من بعيد الى الفكرة المسيطرة على الأثر المعروض •

أما وقد اتصحت هذه الحقيقة من ناحية التعريف بطبيعة الانقسام فى العمل الأدبى ، فاننا نعود لنقرر أنه ما من عمل يخلو من هـذه الشبكة المتلاحمه من أدوات التعبير الا ويكون بادى النقص واضح التفاهه ، خصوصا اذا تعلق الأمر بأثر فنى خالص كقصيدة أو مقاله أو قصـه • ويجوز أن تعارضنى بقولك : أنه من الممكن أن يخرج الكاتب عملا فنيا فى قصيدة وصفية أو مقالة روائيـة تحكى أحداث واقعة معينة مثل هذه المؤلفات التى تركها المكتشفون والرحالة • ففى هذه الحاله لن تجد سوى معنى واحد هو الذى يشير اليه الكاتب فى جزئيات مقاله ، أو الذى يكشف عنه الشـاعر فى أبيات قصيدته • مثلا اذا أنشد الشاعر قصيدة فى وصف بستان ملىء بالزهور أو ث وصف بيارة مليئة بالفواكه والثمار أو فى وصف بحر مبسوط أمام الرمال الصفراء المتجمعة •• فكل هـذا يراد بوصفه مجرد الوصف ، ويأتى تحت هـذا الغرض دون أن تكون ثمة فكرة تظاهره • ولكن لا ينبغى أن ننسى هنا نقطتين هامتين ، ألا وهما أن اظهـار المقدرة الفنية فى الوصف ملكة أدبية ممتازة فى حد ذاتها اذا عول فيها الشاعر على ملكة الخيال وأن الأديب فى هذه الحالة يتفرغ لعملية الأداء فى حد ذاتها بعد أن يعترف بعوزه من ناحية الخلق المعنوى •

والأمر الثانى الذى أرجو أن نكون متابعين له فى الباب هو أن اللغة العربية بعيدة عن تقرير هـذه الحقيقة وأن آداب العرب لا يمكن أن تعين على كشف هذه الطريقة فى الأداء الفنى • فأغلب الآثار الفنية فى الأدب العربى كانت خالية من هذا الاتجـاه فى رسم الحدود ووضع الخطوط وتقرير الأهـداف الفكرية البعيدة من وراء القطع الشعرية والمؤلفات الكتابية • كان الشعراء ينظمون وكان لكتاب يكتبون دون

أن يحاولوا بذلك كله نفض أفكارهم الخاصــه أو تعزيز اتجاه بعينه • سمحت السياسه بشىء من ذلك وسمحت الشعوبيه بضروب شتى من هذا الفن • وأتاح الخوارج والزنادقة وأنصار الحركات الانقلابيــة فى تاريخ الخلافة الأموية والعباسية لبعض الأغراض أن تظهر ولبعض الأفكار أن تسرى فنستطيع أن نقرن مثلا بين اسم بشــار وأصحاب الكلام والروافض والمجوس ، ويمكن أن نذكر أثر هؤلاء أيضا عن أبى عثمان الجاحظ ونستطيع أن نقرن بين أسماء من هــذا القبيل ، وبين حركات ظاهرة فى تاريخ الفكر الاســلامى ولكنها كانت جميعها عديمة الجدوى فى احــداث أثر واضح وفى ترك علامة موســومة فى الأعمال الأدبى • ومعنى هذا بعبارة موجزة أن الأدب لم يستفد كثيرا من الأفكار ، وأن الأفكار كانت سببا فى الاقلال من شأن الشاعر الذى يتشيع لها ، كما كانت تفسد عليه عمله وتسىء رأى النقاد فيه • ووصل التراث الينا بهذه الصــورة ، فاستلمه الشيوخ وأخذوا على عاتقهم رسالته بشرط أن يكون مفهوما لدى الجميع أن الفكر شىء من الفلسفة لا يحسن مزجه بالأدب ، وأن الأدب فن رفيع رقيق ينبع من القلب ويصــدر عن الوجدان ولا يختلط بأوشاب الدمــاغ • وسرت هذه العادة أساتذة شيوخ الأدب المعاصرين ، ثم انتقلت عدواها الى الشيوخ أنفسهم ومنهم الى شباب الأدب فى هذا الجيل • ولذلك يصعب حتى الآن فى الأدب العربى المعاصر أن تنجح آثار أدبية عميقة وأن يظهر فى السوق أدب ذو اتجاه أو فن مطبوع بالفكرة المسيطرة التى أشرنا اليها • بل كان ــ ولا يزال ــ من السهل على أى ناقد أن يسقط أديبا من الأدباء اذا اتهمه بتهمة التفكير •

والأمر الثالث الذى أود أن نلاحظه فى تخطيط نظرية الأبعاد هو أنه من المستحيل أن يوقف المرء تقديره للعمل الأدبى على كميــة المكتوب أو قلته • انما يتوقف التقدير على مدى الفارق الذى يفصل

العمل الأدبى عن الوفائع المباشرة وعلى دلك البعد الذى يقيمه الأديب بين فكرته الخاصة وبين الأدوات التعبيرية الموقوتة . فمطلب العلم ومطلب الأدب يفرقان ها هنا .. فالعالم يريد من الكلمات أن تشير الى أشياء بأسرع ما بمكن ، والأدب يقيم الأبعاد بين الأفكار التى يؤديها وبين أدوات التعبير التى يستخدمها . وهذه الأبعاد هى حرفة الأديب الخالصة يتلاعب بها ويلون فيها ويعمق من جوانبها ويتخذ منها وسائل للتجميل والتحلية ويعدها مجال فنه البحت . فيجوز جدا أن أعبر عن هم ركبنى بحلم انزعجت فيه ، ويجوز أن أؤدى معنى الثورة بحادث وقع لى فى المطبخ عندما انقلبت مواعين الأكل الساخن وأدت الى خسارة فى المال وخسارة فى افساد الأشياء التى وقع عليها الأكل المطبوخ وخسارة فى هذا الألم الذى سببته لى فى يدى وأصابعى والتهاب ساعدى أو ساقى ، ولكننى استفدت فى النهاية بأن اعتدت الألم وتغلبت على الفساد الذى أصاب الأدوات بالغسيل والتنظيف ، وعلمتنى الخسارة المادية كيف أحرص على الأشياء من جهة وكيف أقبل التضحية اذا تكررت الخسارة من جهة أخرى .. ثم استفدت صحيا من التأخير فى حشو البطن وملء المعدة ! .

وليس من الضرورى أن نتصور هذه الفكرة المسيطرة شيئا ضخما .. لا ينبغى أن نظن أن الأفكار تمتاز بضخامتها وكبرها أو بتعقيدها ، ولا يصح الاعتقاد بأنها شىء ملموس واضح .. فهذا الذى تؤدى اليه أعمال الفن والأدب فى الغالب لا يكون أكثر من حالة يولدها كل من المعنى والألفاظ فى نفس القارىء . وأعتقد أنه من اللازم توضيح هذه النقطة حتى لا يختلط الأمر ، وما زلنا فى أول الطريق . ليست الفكرة المسيطرة شيئا واضحا بذاته .. قد تكون واضحة ، ولكن لبس هناك ما يمنع غموضها وعدم تحديدها تبعا للحالة التى يسعى الأديب لتهيئتها فى نفس القارىء .والمهم هو

ألا يشعر الأديب قارئه بأن ثمة شيئا غامضا فى المعنى ، فاذا نجح الأديب فى اعطاء فكرة واضحة المعـالم بعد الانتهاء من العمل الفنى تمت له الصناعة . واذا لم ينجح تماما فى هـذا استطاع على الأقل أن يولد حالة معينة فى نفسيه القارئ . وقـد كتبت فى « الثقافة » مقـالا بعنوان « المعنى الأدبى » (بتاريخ ١٤ نوفمبر سنة ١٩٤٩) أشير فيه الى هـذه الحقيقة ، فقلت « أما المعنى الأدبى فأهم ما يمتـاز به هو الغموض وعدم التحدد والبعد عن الاستقرار والثبـات على نحو واحد .. فالمعنى الأدبى أقرب الى أن يكون حالة منه الى التصور الذهنى .. وفى النهاية نقول ان المعنى الأدبى لا يعطى تصـويرا بقدر ما يعطى شعورا ، ويصعب فى أغلب الأحيان اخضاعه لمـا تخضع له المعانى الأخرى » .

وليس هناك أبسط من الأفكار التى تذوب فى الأعمال الأدبيـة الهامة وتختفى وراء الآثار الفنية الظاهرة .. ليس هناك أبسط مما يشير اليه دون كيشوت ولا أغمض مما يشير اليه هاملت ، وبين هذين أنماط من الأدب أقرها النقد واعترف بها الفن واتخذها طلاب الحس والذوق نماذج للآثار الرفيعة . والعبرة أحيانا تكون بنفسية القارئ وما تتخذه المعانى المستقاة فيها من الدلالة .

وسواء كان صحيحا ذلك الاتجاه الذى ينشد العمق والأبعـاد فى التعبير أم لم يكن ، فهو وحده الاتجاه السائد بين النقاد فى الوقت الحاضر . لقد انتهى عهد الكتابة بلا هدف ولم تعد النفوس تقبل على الآثار الخالية من المدلول . ولم يعد الفنان نفسه يطيق الاستمرار فى

ألاعيب اللفظ وتنميق الأسلوب بغض النظر عن المعنى المؤدى .
ولعل السر فى هذا أن الأدب أصبح « منسبوكا » أى صار مرتبطا باتجاهات عامة .. حتى الشعر نفسه لم يعد مستقلا ، وصار التعبير بواسطته عن الأفكار من أظهر الحركات . والفرق بين القدماء والمحدثين من أصحاب الأفكار النقدية هو أن الأخيرين صاروا يحرصون على أن يأخذوا بنصيب فى الحياة العامه ، وأن يشاركوا فى توكيد المذاهب دون التأمل من ابراج العاج .

الشعر بين الخيال والواقع

قيل فى الشعر كثير وما زال يقال فيه • ولن تنقطع الكتابة فى موضوعاته وفنونه الى آخر الدهر • فكأنما فى الشعر نوع من الاستهواء للنقاد فتراه يجذبهم ويلفت أنظارهم أكثر من أى لون آخر من ألوان الأدب • بل كان شبه تقليد عند النقاد الأقدمين من الفرنسيين خصوصا أن يكتب كل واحد منهم رسالة أو بحثا فى موضوع الشعر ليبين للناس مفهومه ويكشف لهم عن مقوماته ويبرز لهم آراءه الخاصة فى العمل الفنى وفى القصيدة الشعرية • فلا تجد واحد من النقاد المشهورين لم يشارك فى وضع كتاب عن فن الشعر يصف فيه كل الأصول التى يرى وجوب اتباعها ويحس بلزوم النسج على منوالها ويعتقد فى صلاحيتها عن سواها بالنسبة الى زمانه وأوانه • ومن هنا كانت للشعر فلسفات خاصة وألفت فيه مؤلفات كثيرة وبذل النقاد اهتمامهم به الى حد أن صار مشكلة من المشاكل التى تصادف الأدباء فى كل وقت • وأستطيع أن أقول عن الشعر انه الفن الوحيد الذى يستثير روح النقد بصورة فلسفة دقيقة • فنجد كثيرين من الفلاسفة قد خصوه بأنظارهم بشكل تفصيلى يمتع الخيال ويلذ العقل على نحو ما يفعل الشعر نفسه • فالانسان ـ لذلك كله يقرأ نقده فيحس فى كلا الأمرين بنفس المتعة ويجد عين الشعور الجمالى ويعثر على ذات الحلاوة الفنية •

ولقد اختلف النقاد منذ زمن بعيد حول واقعيه الشعر وكتبوا فى ذلك كلاما كثيرا وكانت هـذه النقطه خصوصا موضع نزاع طويل بين الأدباء • ولا ندرى حتى الآن ما اذا كانوا قد وصلوا فى ذلك كله الى حل معقول • ولكننا نقرأ كتبهم ونستغرق أقوالهم فاذا بهـا نعالج هذه المشكلة على وجه من الدقه والتفصيل أكثر من آيه مشكلة أخرى • لأن الشعر والخيال قرينان فى الذهنيه الأدبية وقلما يبحث كاتب فى موضوع الشعر دون أن يجعل لهذه المسألة المحل الأول • ويرجع ذلك كله الى أن النقاد القدماء قد أولوه عناية كبيرة وجعلوا من الخيال فاصلا بين كل من صناعتى الشعر والنثر •

ونحن بدورنا نرى أنفسنا مشوقين الى اثارة هـذا الموضوع مرة أخرى ولا نرى مانعا لأن نجعل هذه النقطة مدار فلسفة وبخاصـة فى الفن الشعرى • هى كذلك فى الواقع اذا رفعنا بعضـا من روح المغالاة التى امتاز بها النقد القديم • فالخيال ركن أساسى فى العمل الشعرى ولكن بطريقة غير تلك التى تواضع عليها علماء النقد • وتبعا لنظرتنا التى تجعل من الكلام فنا سـواء فى الشعر والنثر لا نستطيع أن نقبل الخيال كفاصل بين كل من الصناعتين • وقد ذهبنا فى مقال سابق أن الكلمـات تثير ما لا تستطيع الوقـائع أن تثيره فى النفس البشرية (راجع مقال أوعية الهم) • وقرأنا شيئا من هـذا القبيل فى بعض كتابات لألدوس هكسـلى حينما قال : « يجد النـاس فى الكلمات عالمـا جديدا من الفكر والشعور » وهو عالم أكثر وضوحا وقبولا للفهم من عالم التجربة اليومية ، فالعالم الذى تخلقه الكلمات يعد أنموذجا للحقيقة وبديلا لها • فهو حقيقة رفيعة • (ص ٤١ من كتاب شجرة الزيتون طبعة لندن ١٠٤٧) ويقول أيضا : (أن الكلمات التى تعبر عن الرغبة قد تكون أبعث على الحركة وجيشان الخاطر من حضور الشخص المراد • (ص ٤١ من كتاب شجرة الزيتون) وهـذا

الكلام يعبر عن حقيقة نود أن تقر فى الأذهان بحيث لا تدع للناس احساسا بالفارق الموضـــوع بين الشعر والنثر • فالكلمات بصـــورة مبدئية تعطى شيئا لا نعطيه الحقائق المذكورة أو الوقائع الجارية فى حياتنا اليومية • وهذه ملاحظة هامة فى صميم فكرتنا النقدية •

ويتبع ذلك أن نقول عن الخيـــال انه عنصر مشترك فى كل من الصناعتين • ولا يمكن أن نقصر بعد ذلك عنصر الخيال على العمل الشعرى ، والا فنحن بهذه الصـــوة تتجاهل تدخل الواقع فى كل من الصناعتين أيضا خلال بعض العصور الأدبيه فالشعر الذى كان يجرى استعماله فى الرسائل الأدبية والشعر الذى كان يعنى بتصـــوير العادات اليومية فى عصور الانحطاط والشعر الذى صيغت فيه قوعد النحو وعلوم التاريخ والجغرافيا والأذكار والأدعية •• كل أولئك قد تدخل فيه العنصر الواقعى بصورة قوية ويستحيل بالتالى أن نغفلها عندما نحاول توزيع العناصر والمقومات الفنية على الصناعات الأدبية • وهكذا نرى أن الشعر والنثر قد خضعنا لمقاييس الخيـــال كما خضعنا لمقاييس الواقع وأن الاقتصار على اشباع الفنون الشعرية بالعنصر الخيـــالى لم يكن بالضرورة الصناعية أو بطبيعة العمل وانما كان بوحى من المزاج الأدبى عند المختصين فى الابداع والاخراج •

والخطأ فى دراسة هذه المشكلة عند القدماء انما جاء من أمرين • الأول هو أنهم لم يتساءلوا عن السر الذى جعل الأدباء يتجهون اتجاها يكاد يكون فطريا الى صناعة الشـــعر فيختصونها بالخيالات • والثانى هو أنهم لم يراعوا حقيقة الكلمة فى حد ذاتها من حيث هى مثير لطائفة من المعانى • والنتيجة الطبيعية لذلك كله هو أن الشعر ظل مجهول الباطن خفى الأسرار من هـــذه الناحية على الأقل • وقد تواضعنـــا فيما بيننا على أن ندع الأمور المبحوثة جانبا حتى لا نشعل نيران الفتن النقدية من جديد • ولكن هيهات أن ينقفل باب مثل هـــذا الباب

الخطر فى الحياة الأدبية خصوصا ونحن ندعو الى حركة تأتى على بحث الصناعة الشعرية من جميع الوجوه ونحاول تفسير كل جانب فيه بالطريقة التى تنمشى مع اتجاهنا النقدى • ولسنا فى حاجة أن نذكر القارىء بما جاء على ألسنة النقاد القدماء من أن الشعر يحسن بالكذب ويجود بالتحريف فى الوقائع • فقد تكررت هذه العبارة فى أغلب الكتب النقدية وان لم تفهم فهما مناسبا • اذ أنها تؤخذ فى مجموعها للتعبير عن حاله يحسن بها الشاعر ولبيان وجهة النظر الفنية • لأن الكذب فى حد ذاته لا يكون دالا فى العادة عما يريد أن ينزع اليه الشاعر • وقد يمكن أن تتجاوز عما تعنيه هذه العبارة بأن نفهم الكذب على صنوفه أو على معناه الاجمالى فى الخروج عن الحقيقة وعدم التقيد بالحرفية المماثلة •

فها هنا — أى من هذه النقطة — نستطيع أن نبين مظهر الاختلاف ووجهه التنافر بين كل من الأدب الخالص والعلوم الأخرى • لأن اللغة كما تعلم أما أن تكون معبرة عن انفعالات أو أن تكون دالة على تصورات ومخبرة عن وقائع • ولا يمكن أن تتصور بحال من الأحوال أن الدلالة عن التصورات والأخبار بالوقائع هى العمل الأساسى الذى يناط بالأديب : ومن ثم فهو منحصر بالضرورة فى المجال الأول وهو مجال التعبير عن الانفعالات • ونلاحظ بعد ذلك أن التعبير الأخير يتسم عادة بالغموض ويميل الى التورية وينفر من التحديد • وتلك هى طبيعة العمل الفنى الذى يخالف ما نراه فى حالات الدلالة التصورية والأخبار الواقعى من الدقة والتفصيل والاجتزاء •

وقد ظن الناس لكثرة ما قيل عن حساسية الأديب وعن رقيه الشعورى أنه أكثر امتيازا فى درجة الانسانية من سواه ، وأنه أرفع من البشر الآخرين بحق ما يبدو عليه من رهافة ورقة ولطف • ولكن الواقع بخلاف ذلك فيما أرى لأن التعبير الانفعالى يقتصر على الحيوان

عندما لا يجد سبيلا الى عبر هـذا التعبير من ألوان التعابير • فأصوات الحيوانات داخلة ضمن حالات التعبير الانفعالى الخالص • ومن المشاهد أن الوحوش والطيور والعجماوات لا تصـدر أصواتها الا تعبيرا عن الألم والخوف والرغبة والغضب والانزعاج • وعندما يهاجم الصيادون طيورا من أى نوع فانها تصرخ للدلالة على أنها تخاف • وهذا حسبها. أو هو قصـارى ما تستطيعه من التعبير • ولا يجوزان نستمع الى صوتها بحسبانه معبرا عن معرفتها بوجود الصيادين الذين يهاجمونها • فهى اذا صرخت فانما تقول : اننى أخاف ولا يمكن أن يكون معنى كلامها : أننى أرى انسانا يطاردنى •

وكما يتصف التعبير الانفعالى عند الحيوان بالغموض نجد الأدب الخالص مصابا بنفس الداء ، ولذلك نحس بأن الأدب قرين الغموص وأنه من الصعب أن نخلو فنون التعبير الانفعالى من هذا العيب • لا نعطى قيمة جمالية لأصوات الحيوان الا لأن نغماته خالية من الدلالة ولأن معانيه خافية علينا • فماذا يكون الحـال لو أنت استمعت الى صوت البلبل الشاجى فعرفت أنه يقول بفكرة فلسفية أو ينادى بمبدأ سياسى ؟ • ولو أنك تأملت صوت امرأة وهى تبكى لوجدت فيه لذة وجمالا • بيد أن اللذة تضيع والجمال يغيب تبعا لكوننا عالمين بمضمون الصرخات •

ولكن فارقا دقيقا بين العمل الأدبى الخالص والتعبير الانفعالى عند الحيوان ينبغى أن نلاحظه فى هـذا المقام • فهذا الأخير يمضى عادة من غير اتجاه معين يهدف اليه أو بفكرة خاصة يرمى اليها ويقتصر الانفعالى فتصاحبه جهة ويسايره ظل ويكون للألفاظ التى يدرجها فى مقطوعاته فكرة عامة تحيط بها واطار موحد من الفهم والتصور • على الابراز الصـوتى الخـالى من المفهوم : آما الأديب فى تعبـيره ولا يستطيع الحيوان أن يصل الى هـذه الدرجة من الارتقاء فى التعبير الموجه • ولعلنا نستطيع أن ننسى ظهور الآداب فى فجر الحضـارات

وارتقاءها دون العلوم عن طريق النظر فى هـذه الطبيعة أو فى هـذه الدورة المرقوبة عند تاريخ المدنيات .

وقد نرقى الانسان فى تعبيره اللغوى الى درجة أرفع بكثير من تلك المرتبة الحيوانية البسيطة . ولا ندرى ما اذا كان سيأتى ذلك اليوم الذى تترقى فيه ملكة الحيوان فى المخاطبة والتعبير الى حـالة شبيهة بهذه الحالة الانسانية . ولكننا نعلم تماما أن الانسان مضطر من أجل الفن الى الارتداد قليلا ومحاكاة الحيوان . أعنى أن الانسان الأديب ملزم بأن يتخذ أسـلوب الحيوانات فى الدلالة عما يكنه من المشاعر . ولذلك نحس بأن الأدب أميل الى الغموض منه الى الافصاح بخـلاف الثقافات والمعارف الأخرى . وهى ضرورة من الضرورات التى يغلب على الأدب اتباعها لمـا تشيعه فى العمـل من الجمـال ولمـا تسبغه من روعة . وهناك سبب آخر وهو أن الانسان يسأم من كثرة الوضـوح والترديد العادى للكلمات فيجنح الى الابهـام ويلوذ بالمجهولات حيث ترتوى الروح من الخفاء والصمت والسرية . وهناك سبب ثالث ، وهو أهم من السببين الأولين ، وأعنى به أن الأدب أكثر تعبيرا عن الانفعال منه عن أى شىء آخر . وغالبا ما تقاس الأعمال الأدبية بمقـدار الانفعالات التى تحويها . وتلك هى خاصية اللغـة الحيوانية فى الأداء الصوتى .

وهذه النقطة الهامة هى التى نرتكز عليها فى نظريتنا عن الخيال كعنصر من عناصر العمل الشعرى . وقد اتضح لنا الآن أننا بازاء نوعين من التعبير : نوع أدبى وهو الذى يحـاول التعبير عن الانفعالات ، ونوع علمى وهو الذى يتجشم التعبير الدقيق عن الحقـائق المفصلة والوقائع الجزئية والأصوات الجارية . ولا يهم التعبير الانفعالى أن يتصف بالوضوح لأنه لم يوجد من أجل أن يكون كذلك . وعكس ذلك هو الصحيح بالنسبة الى التعبير العلمى حيث ينبغى للكاتب أن

يتحرى أشياء واقعية صحيحة وأن يكون عمله مفهوما سليما واضحا • ومن هنا يجد الخيال مجالا كبيرا للتدخل فى الأدب خصوصا اذا كان مفهومه لدى الأديب المبـدع على نحو ما عرفنـاه نحن أو على نحو ما نعتقد فيه (راجع ما كتبناه فى رأينا عن الأدب بمقال ما هو الأدب)• أما وقد اختلط مفهوم الأدب فى العصور الماضية ولم يستطع السابقون من النقاد أن يدركوا معنى الأدب فى وضع مستقيم ، فقد اضطروا الى أن يعتبروا الشعر وحده أدبا يقصرون عواطفهم عليه ويستخدمون النثر ، فى مقابل ذلك ، استخدما عمليا عاديا يفقده رونقه ويفسد ما فيه من روح لا تقل عن روح الشعر ذاته فى الجمال والطرب اذا فهمناه على وجهه الصحيح (فى القصة والمسرحية مثلا) •

فاذا تدخل الخيال فى العمل الأدبى البحت فانما يفعل ذلك من جانب ما يأتيـه من المعانى التى يتصـور بها مجموعة الانفعالات • ويحاول بعد ذلك أن يضع أو يبتكر كل ما من شأنه أن ينقل ذلك الانفعال بطريقة شعورية الى نفسية القارىء • مثل ذلك حينما أسعى لادخال السرور على نفس القراء • فاننى أحكى مجموعة من الحوادث الملفقة تلفيقا يثير الضحك أو يبعث على الفرح • ولا يهمنى حينئذ أن أصدق فيما أقول لأننى لم أبغ الصـدق مبدئيا وانما أردت شيئا آخر غير الصـدق • فبحسب الفكرة الموجهة يعمل الأديب رفى حدود الأخـلاق •

ومن ذلك نرى أنه لا فارق بين الشعر والنثر من ناحية الكلمات ذلك فلا ينتقى من الأصول ما يليق ولا يراعى من السنين ما يماشى المعنى العام يخلق عناصر فنه • وليكن فى هـذه الحالة مضحيا بغير التى تستعمل ما دامت هـذه الكلمات تملك فى حد ذاتها طبيعة الاثارة الصورية • بل لا فارق أيضا من ناحية الأداء الجمالى ما دام من الممكن أن يجعل الانسان أسلوبه جميلا فى كلا الأمرين • فالجمال الفنى يتوفر

أحيانا فى الكتابات المتعلقة بالمسائل العلمية والفكرية الخالصة . واذا كان ثمة فارق بين الشعر والنثر فانما يأتى ذلك من طبيعة التعبير الانفعالى الذى يحتاج الى ضابط التعبير العلمى الذى يملك من الضوابط ما يكفيه .

لاحظنا أن التعبير العلمى مكتنف بالروابط الواقعية مثقل بالضوابط الخاصة بالمعرفة فهو لا يستطيع بطبيعة مهنته أن يتخلى عن الأشياء الخارجية التى تكون موضوعا له أما التعبير الانفعالى فقد خلا من كل هذه الروابط والضوابط بحكم طبيعته أيضا . فكانت النتيجة أنه سعى من أجل أن تكون له أوضاع وقيود . ولما كان من المستحيل أن تأتى له هذه الضوابط من ناحية الموضوع جعل همه فى أن تتوفر له من الجانب الشكلى .

فالتعبير الانفعالى الذى خرج على قيود المعرفة تورط فى قيود المظهر والشكل وهى عادة أخف وطأة من القيود الأولى أو هى فى بعض الأحيان تكون فى متناول يد الانسان . أما قيود الواقع النظريات والمعارف فقلما يتسنى للانسان أن يحصل عليها الا بمجهود وعمل كبيرين .

ولهذا السبب وحده شاهدنا العناية بالتعريف فى رواية الأساطير والقصص الشعرية يزيد عما هو مألوف فى فنون الأدب الأخرى . وليس ذلك نتيجة من نتائج الصناعة الشعرية وانما هو نفسه المبرر الوحيد لحصول هذه الظاهرة فى الشعر . فمن الملاحظ اذن أن ثمة رابطة قوية جدا بين استعمال الأوزان وبين الجنوح الى الخيال فى الشعر . ولا يمكن تفسيرها على أساس القول بأن الشعراء قد وجدوا الشعر مثقلا بالقيود فاحبوا تخليصه من عناصر فنية أخرى كالتقيد عند الرواية بالوقائع الصحيحة وكتحرى الدقة فى التعبير والصدق فى الأخبار .

وبعبارة أخرى نستطيع القول بأنه لما كان الشعر ناجما عن حاجة طبيعية فى الانسان من أجل تزويده بمادة فنية ومن أجل ترديد الأصوات المتقاربة فى النغم ، أحس الانسان بأنه فى الوقت الذى سيضع فيه قيودا لهذا الشعر سيفقده غير قليل من مميزات العمل الفنى التى تتوافر مع السرحة والانطلاق • فاعتاد من أجل ذلك أن يجنح فى الشعر الى الخيال كيما يخفف من قيود الصناعة • فالشعر كمادة غنائية يحلو مع التهويم والتحليق ويجمل بالتخيل والابداع • هذا أولا ، وثانيا لما كان الشعر حاويا على قيود صناعية وجد الشاعر رغبة فى أن يعوض الشعر هذا الوجه من النقص بأن يزوده بجانب يريحه ويضمن له الخلاص من قيود أخرى •

ونريد أن نقول بعد ذلك شيئا آخر وهو أن الشاعر الذى يحس رغبة فى أن يكون هو نفسه صاحب الموضوع الذى ينظم فيه والمعانى التى يجلبها الى جانب الألفاظ التى يخلقها خلقا تبعا للمناسبة ، لا يمكن أن يرضى بحال من الأحوال أن يتخذ من الوقائع الجارية حواليه مادة لعمل من أعماله الفنية • أعنى أنه يريد أن يكون صاحب الأسلوب وصاحب المعنى فى وقت واحد • فلا ينتظر منه ، والأمر كذلك ، أن يخضع لموضوع مملى عليه املاء ومقدما اليه من الغير • وحينئذ تراه يشطح شطحة تغنيه عن استجداء الوقائع من حواليه وانتظار المادة من عالم الحقيقة ؛ فدنيا الخيال هى المجال الحيوى بالنسبة الى الأديب الذى يريد أن يأتى بالمعنى واللفظ جميعا فى عمله الفنى ولا يعول على الظروف فى الاتيان بالموضوعات الفنية • ليس هذا فحسب وانما نلاحظ أنه من الصعب عليك تحوير القصص الواقعية بحيث تؤدى غرضك بالذات • أما الخيال فحسبك أن تمد يدك مرة أو مرتين كيما تصل الى الشىء الذى يعبر عن أفكارك الخاصة • فاذا كان الشعر معتمدا على الخيال دائما فانما يضمن له

دلت أصابته للهـدف وحسن تكييفه للموضـوع ومسايرته للغرض الأساسي الذي يبغي الشاعر تحقيقه • فمن شأن الخيال اذن أن يعطي مادة مرنة للشاعر كيما يصـوغها على النحو الذي يشاء من أجل التعبير عن الموضوع المقصود • ومن هـذا كله نرى أن الشاعر الخيـالي قادر على استخدام الرموز بصورة أبرع بكثير من تلك التي تتـاح للشاعر الواقعي ان صح أن الشاعر يكون واقعيا • والرمزية في الشعر انما هي نوع من التجلية لهذه الحقيقة أو هي نوع من ابراز المضمون الأصلي في فكرتنا النقدية بخصـوص الشعر والخيال • وتستطيع أن تمد يدك الى أي ديوان من دواوين الشعر القديم والحديث لتجد مجالا لتأييد هـذه النظرية بالنص الشعري ولتعرف أن الشعراء قد أخذوا بهذه المسألة دائما خصوصا اذا أرادوا التعويض ولم يملكوا القدرة على البوح •

وقد يعترض القارىء على كلامنا هـذا بأن التصوير فن من فنون الشعر الأساسية ولا عماد له غير الواقع المشاهد أو الحـادث المرئي • فالشـاعر يرسـم بريشته خطوط منظر في الطريق ويؤلف مقطوعات تجسم الطبيعة في أوضاعها المختلفة • أو هو يحاول في شعره أن يعطينا نمـاذج كلامية تشاكل النماذج الماثلة في نطـاق الكون • ويندر من بين الشعراء من لم يحاول التصوير لمشاهد الطبيعة ولم يسع من أجل أن ينقل الى تعبيرات اللغة مظاهر العيش • وابن الرومي لم يكسب شهرته في الأدب ولم يصل الى ما وصل اليه من تقديرات النقاد الا بفضل هذه الملكة فيه •

ولكن حتى في هـذه الحالة التي يكتفي فيهـا الشاعر بالنقل والتصوير نجد بذورا خيالية واضحة • وكل ما في الأمر هو أن تدخل الخيال في هذه المرة يكون بأسلوب مغاير ، وعلى نحو مختلف • فمن الشعراء من يكتفي بالوقائع شأن الآلة المصورة • ومنهم من يقحم من

لدنه ما يكمل الصــورة الماثلة • ومنهم من يحذف أشياء الصناعة اذا ما ذكرت بحذافيرها •• وهكذا •• ولكن المهم فى هذا كله أمران : أولهما أن المخيلة تعمل فى صناعة كل هؤلاء الشعراء ولو كان من النوع الذى يهتم بالتصــوير الحرفى • فقد يبدو لأول وهلة أن الشــاعر الذى يصــور منظرا من المناظر بغير أن يتصرف فيه محروم من العنصر الخيالى فى عمله • ولكن الواقع بخــلاف ذلك لأن عملية التصــوير ، ولو كانت فى أحط أشــكالها ، تحتاج الى الخيــال بالضرورة لمجرد تصور الصورة • وتحتاج اليه مرة ثانية عند التعبير فى شكل أدبى عن هذه الصورة • والملكة المصــورة الواعية هى التى تلتقط الجزئيات وتفطن الى منطق تكوينها التفصيلى •

ويلاحظ كذلك أن تعبيرا أيا يكن أمره انما يؤدى فى كلمات • وهذه الكلمات لبست هى بعينها المنظر الخــارجى المراد تصويره ، ولكنك تجد فيها صورة المنظر الخارجى اذا تأملتها • فهى تستجمع كل العناصر التى يتكون منها المنظر الخارجى بطريقة مصغرة • وهكذا يتركز المنظر الخارجى فى مجموعة من الكلمــات التى تخلق عالمــا خاصا وتشيع فى الجو تصــاوير من شأنهــا أن تحرك الى الواقــع الملتقط ، فمهما حاول الشاعر تقييد المنظر الخارجى وتسجيله حرفا بحرف ونقطــة بنقطــة فستضيع عليه الكلمــات كل هــذا المجهود وستذوب المعانى الخاصة بالكلمات فى بوتقة الصورة الاجمالية التى تكونها المقطوعة لتخرج بعد ذلك طبعة أخرى من ذلك المنظر الخارجى• وأثر الخيال هنا ظاهر فى عمليــة الانتقال بالصورة الى كلمات وعملية الرجوع ثانيا الى صورة بناء على ما تولده الكلمــات فى النفس من تصاوير • ثم أنه من الضرورى أيضا أن يعتمد الشاعر على التشبيه والتمثيل بدقة أكثر من أجــل تقريب المناظر التى يراها محسوســة ملموسة • فهو يريد أن يستعيض عن الواقع الخارجى بصورة ذهنية ،

ولا . وهو فى سبيله الى هـذا الغرض ، أن يكون دقيقا غاية الدقة فى انتقائه للتصاوير التى يستبدل بها مشاهد العيون .

فالخيال هو الملاذ الذى نلجأ اليه فى قراءتنا الأدبيـه لنجد فيه رصيدا نستبدله بالعملة التى تأتى فى ثنايا الكلمات ، وكأنما هو الشىء الوحيد الثابت الذى نرتد اليه كلمـا أعوزنا الاحتفاظ بالصـورة الأدبيه على نحو من الأنحاء . فالمنظر الخارجى الذى نحب الاحتفاظ به والابقاء عليه لا يمكن أن يبقى الا محنطا أو محفوظا فى وعاء من الكلمات . وما من ملكة فى النفس الانسانية تستطيع أن تعيد الحياة الى هـذا الجسد المحنط غير المخيلة . ولذلك يحـاول الشـاعر أن يحفظ بالمنظر على هيئـة تصاوير تشابيه وأخيلة حتى يضمن قدره سواه على فهمه ومتابعته .

تأمل أى أبيات من الشعر وافتح أى ديوان من الدواوين فستجد عنصر الخيال هو العامل المشترك فى كل قصيدة تصـويريه .. لسبب بسيط وهو أن الخيال يمدنا بالرموز والاستعارات التى نكون بهـا الهيكل العام المصغر للمنظر الخـارجى . فاذا أخذنا رمزا على رمز وبنينا استعارة فوق استعارة وجدنا نفس البناء وقد عاد أمام ناظرينا متمثلا .

اليك مثلا هذه الأبيات من ديوان الحماسة :

منيت بزمـردة كالعصــا الص واخبث مـن كنش
تحب النساء وتأبى الرجال وتمشى مع الأخبث الأطيش
لها وجـه قرد اذا ازينت ولو كبيض القطا الأبرش
وثدى يجول على نحرهـا كقربـة ذى الثـلة المفطش
لها ركب مثل ظلف الغزال اشد اصفرارا من المشمش
وفخـــذان بينهمـا نفنف يجيز المحـامل لم تخدش

وســاق مخلخلها حمشـــه كساق الجرادة أو أحمش
كأن الثآليــل فى وجههــا اذا ســفرت بدد الكمش

ففى هذه الأبيات يحاول أبو عبيدة وصف امرأة . هى امرأة لها صفات الرجـــال وتتميز بالنحافة واللصوصـــية ولا تصاحب غير الأشرار . واذا تزينت كان لها وجه القرد وكان جسمها مليئا بالبقع التى تنشأ عن البرص . وانها انداء كالقربة المحيطة بوسطها وركبهـــا أشبه بظلف الغزال وسبل لونها الى الاصفرار .. وبين فخذيها هوة يمر منها البعير المحمل بغير أن يلامس الجدران . وتبدو سيقانها من قرب القدم عجفاء كسيقان الجرادة . وأما الثآليل فى وجهها فأشبه بالحصرم المنثور .

هذه صورة لامرأة قبيحة أراد الشاعر أن ينقلها الى ســواه . ولذلك عمد الى التصـــاوير والسمات والأخيلة كيما تكون عونه على اعطاء الصورة . فالخيال هنا هو وسيلة الشاعر لنقل الصـــورة ولو لم ينحرف عن الواقع قيد أنملة . والمخيلة عند الشاعر وقارئه هى الوسيلة الوحيدة لنقل الصورة .. ولذلك ينظر القارىء الى القصيدة كمـــا لو كان ينظر الى لوحة فنية . تمت صورة ذهنية تمثلها الشاعر وحاول بعد ذلك أن ينقلها بواسطة الكلمات .. فهيأ تراكيبها على هـــذا النحو جزئية جزئية ونثرها فى ارجاء اللوحة مقطوعة نعيد الى مخيلة قارئها نفس الصورة وقد استحالت الى عمل فنى .

ولا يقف الأمر بالخيال عند هذا الحد وانما يمضى فى سبيله من صناعة الشاعر الى درجة أكثر من كل ما تقدم فى الأهمية والخطورة . فالشاعر الممتاز لا ينسج حول قارئه القيود ولا يعرض عليه التزامات معينة .. بل يعمل من جانبه بقدر ما يستطيع حتى يدع المجـــال أمام خيال قارئه ويترك له الفرصة كيما يتقدم بنفسه لبناء التركيب . وهنا نجد أنفسنا بازاء عنصر جمالى آخر فى الشعر لا يأتى الا من جراء

ما يحدثه التخيل • اذ يعمد الشاعر أحيانا الى عدم ذكر كل شيء فيما يتعلق بعناصر عمله الفني وانما يشير بكلماته ولفتاته الى مجال بالذات يستكمله القارىء بخياله وبقدر ما يمتاز الشاعر فى صناعته الفنية يسمح لخيال قارئه باستكمال الفراغات • لأن ما يستكمله القارىء بخياله يتبر بهجته ويكبر فى خاطره عما لو ذكره الشاعر بنفسه حرفيا • فالكلمات من شأنها أن تحدد الصورة وأن تقيد خيالك فى تشكيل الحادثة المروية • أما الفراغات التى يتركها الشاعر من أجل أن يستكملها القارىء بخياله فلها أعظم الأثر فى تكوين الهالة الشعوريه التى تحيط بالعمل الفنى • وبذلك تحكم على عنصر الامكان فى التعبير بأنه يلعب دورا خطرا تبعا لما بنه الخيال — على طريقه — من عناصر التجميل ومقومات التحلية • وأغلب الشعر الممتاز انما كان كذلك بفضل شيء واحد هو أنه ترك مجالا لخيال القارىء كيما يعمل وكيما يستكمل بنفسه جو القصيدة فالأشياء التى تتصورها ولا نستطيع أن نجزم بأنها على هذا النحو أو ذاك ، تجمل فى عيوننا عن الأشياء التى لا يكون هنالك مجال للتخمين فى هيئتها • أو بعبارة أخرى لا يتطلع الانسان الى ما يراه بالعين قدر تطلعه الى ما يدخل فى دائرة التصورات • وكل حرفية فى العمل الأدبى هى منافاة للجمال • وألد أعداء الفن الصحيح هو ذكر الحوادث أو وضع المشكلات فى يسر ووضوح •

الأدب : مبناه ومعناه

● الأدب : مبنـاه ومعنـاه

حاولنا فى المقالات الثلاثة الماضية أن نبرز قيمة المعنى فى الأدب كفن تعبيرى وقد شعرنا بضرورة هـذا العمل من جانبنا فى أول الأمر من أجل التجاهل الشنيع الذى اسم به أدبنا لحقيقة المعنى من كل الأجيال الفائتة بلا استثناء . وها نحن اليوم نرى أنفسنا محـاطين بأنواع من الآداب التى لا تعرف خطورة المعنى فى التعبير الأدبى ولا تعطى له قيمة وانما تحصر نفسها فى دائرة الترديد اللفظ والتجبل فى الكلمات التى يتركب منها عملهم . ولكنهم اذ عنوا بالقالب اللفظى حاولوا أن يبدعوا شيئا ذا قيمـه فى هذا الباب . اذ أننا ـ على الرغم مما نشاهده من عنايتهم بهذا الجانب ـ لا نستطيع أن نسجل لهم أنه عناية بالصورة الأدبية أى بالمبنى التكوينى والقالب الخارجى .

ذلك لأن المبنى والمعنى مرتبطان أشـد الارتباط فى الأعمـال الأدبية ويستحيل أن يرتقى أحدهما بغير أن يرتقى الآخر فى العمـل الواحد . والعناية بالأسلوب هى فى الوقت نفسه عناية بالفكرة . فاذا كنت قد قدمت للأصـول النظرية بهذا الاتجاه الدراسى للمعنى الأدبى فليس ذلك لأننى أريد أن أدفع الأدباء الى الاهتمام بالمعنى خصوصا وانما لأننى أجد نقصا ظاهرا فى العناية بالمعنى فى أدبنا العربى . وأحس بأن هـذا النقص نفسه هو السبب فى تأخير آدابنا وفى عدم ارتقائها وتقدمها من ناحية الشكل والهيكل الفنى . فأنا أريد بهذا البدء فى توكيد أهمية المعنى أن أجر الأدباء الى النظر فى مسألة المعنى وأن

أثبت لهم خطر الفكرة القائلة بأن العناية بالمعنى من شانها أن تفسد على صاحبها أسلوبه الكتابى أو الشعرى • والذى لاشك فيه أن الأديب الذى يسطر المعنى التافه لا يضيع من الوقت مثل ما يضيعه الأديب المفكر • فهذه الحقيقة من شأنها أن تدلك على مقدار العناية والتجويد الذى يبذله الأديب صاحب المعنى القوى •

والجمال الذى يقترن بالأسلوب المعبر عن المعنى القوى البارز أدل على عبقرية الأديب ومقدرته الفنية من الجمال المقترن بالكلام المرسل • وذلك لأن القيود والضرورات التى يلتزمها الأديب المفكر عند تسطير مشاعره أكثر جدا من تلك التى تواجه الأديب العابث بالألفاظ ، وتؤول الفكرة العميقة والمعنى القوى على الصعوبة التى اقترنت بعملية التعبير • أما الكلمات المرسلة ارسالا فمن شأنها أن تأخذ معنى بحكم أنها كلمات لغوية فحسب تنم عن شيء وتقابل موجودات معينة فى خارج الذهن • فالأسلوب الذى ترص فيه الكلمات الحلوة المعسولة بغير رابطة فكرية موحدة تستمد معناها من اللفظة المفردة التى تنجر مع غيرها وتشير الى فكرة لغوية خالصة • أما انسياق الأسلوب ذى المعنى القوى البارز فمن شأنه أن يشعرك بالبعد عن اللغة بقدر الامكان • والبعد عن المعنى اللغوى هو أهم عمل يقوم به الأديب • فبقدر ما أشعرك عند الكلام معك بالشيء ذاته الذى أريده خاليا من مسمياته اللغوية التى أعبر بها أكون قد حققت العمل الفنى بأدق مفهوماته ولذلك قلت عن المعنى الأدبى فى نهاية مقال سابق أنه حالة أو شعور • ولما كان الأمر كذلك ، لم تعد الكلمات والمعانى سوى محضرات أو مهيئات تنسى بمجرد التحقق من الحالة والوصول الى الشعور • أعنى أن مرتبة الاحساس الفنى تكون فى العادة خالية من مقومات العمل الأدبى وأدواته • ولذلك كثيرا ما لا تدرك سر الجمال فى العمل الفنى وكثيرا ما تحار : أأنت

أعجبت بالعمل الذى تقرأه من جراء ألفاظه الجميلة أم بسبب معانيه الحلوة ؟

أمسك كتابا من الكتب الأدبية التى أعجبتك ، سواء كان قصة أو ديوانا أو مجموعة مقالات ، وابحث فى نفسك بالضبط عما كان سببا فى احداث النشوة فى نفسك وما أدى الى طربك وانبساطك . فلن تجد عنصرا واحدا قائما فى ذهنك ولن تعثر على شىء واضح المعالم بين القسمان . وأنا أدعوك مخلصا وواثقا فى الوقت نفسه الى أن تشك فى العمل الأدبى عندما تقف على الأسباب اللفظية أو المعنوية البارزة التى أعجبتك — كقارىء — فى كتاب ما (١) .

وأقول كقارىء لأن ما يرجوه الانسان العادى من قراءة العمل الأدبى شىء آخر غير التحليل والتفسير والوزن . فهو يقرأ الأدب وحسبه من القراءة الأدبية ما تحدثها فى نفسه من المتعة وما تتركه فى

---

(١) لاحظ ما أعنيه بالكتب الأدبية ، فهى شىء آخر غير كتب علم الأدب . فكون الكتب الأدبية هى نفسها الكتب الأدبية الفنية كما يقول الناس خطأ . اذ لا داعى وأنت تذكر الأدب الخالص أن تعرفه كفن كيما تميز بينه وبين علوم الأدب أو مباحث النقد . فالأدب هو فن الآداب أما علم الأدب فهى المباحث المتصلة بالأدب من الناحية التعليمية ومن الجانب النقدى ونحن نقرر هذا هنا على الرغم مما يقوله الدكتور مندور من أن النقد ليس علما (ص ٢ النقد المنهجى عند العرب) . فالحق أنه كذلك والا فما الفارق بينه وبين الانتاج الأدبى الخالص . واذا راجعت هذه الحقيقة فيما كتبناه فى الفصل السابق عن ما هو الأدب لأدركت المسألة فى شىء من الوضوح . بل أكثر من هذا نجد فى كلام الدكتور مندور نفسه (فى ص ٧ ، ٨ من كتاب النقد المنهجى) ما يؤيد هذه الحقيقة عندما يحاول أن يثبت أن كلام العرب القدماء فى التعبير عن مشاعرهم بالنسبة الى الأعمال التى كان يبدعها خيال الشعراء فى العصور الجاهلية لم يكن نقدا بالمعنى المفهوم . وسردا فى اثباته سببين أولهما ان كلماتهم لم يكن يؤيدها منهج واضح وثانيهما أنه كان يعوزها دائما التعليل المفصل . وهذا الجزء الثانى كما قال الدكتور مندور لا يستطيعه الا تفكير مكون وكل تعليل لابد من اسناده الى مبادىء عامة والعرب لم يكونوا قد وضعوا بعد شيئا من مبادىء العلوم اللغوية المختلفة التى لم تدون الا فى العصر العباسى . ومن الواضح ان الاتجاه الى التعليل خليق بذاته أن يسوق — حتى فى النقد الذوقى — الى التعبير والتقدير والمراجعة والتحديد ، ليصبح احساسنا أداة مشروعة للمعرفة . فعن أى شىء يتكلم الدكتور ها هنا ان لم يكن يتكلم عن علم قائم بذاته محدد السمات ظاهر المهمات ؟

قلبه من الأثر وما تتسبب له فيه من اللذة والنشوة . فالقارىء عادة ينسى عناصر العمل الأدبى ويستبقى لنفسه الشعور الناجم عن القراءة . وذلك يتفق مع نظريتنا فى المعنى اتفاقا كاملا . ففى الحالة التى يعنى فيها الأديب بمعناه تراه يكثر فى التشبيهات ويزيد من الأمثلة ويوضح بالرمز يلفت الذهن عن طريق الاستعارات ويحرك الفكر بواسطة رص الكلمات . ولذلك يكون المعنى فى العادة بسيطا الى حد أن يصعب عليك الاحتفاظ به فى عقلك عند الاستشعار أو فى عملية التذوق .

لنأخذ مثلا هذه القصيدة : ليلة فى المحيط لفكتور هوجو :

يا الهى ! كم من البحارة وكم من الضباط ،
الذين قاموا فرحين بسفريات طويلة ،
قد غابوا عن الأنظار فى هذا الأفق الحزين
وكم منهم اختفوا .. أيها القدر العاتى المنحوس
فى بحر بلا قلاع وفى ليل بلا قمر
وانقبروا الا الأبد تحت سطح المحيط الأعمى

***

كم من الملاحين قد ماتوا مع سفنهم
فأنهت ريح أعمارهم السريعة كل الصفحات
وبنفخة واحدة بعثرتهم فوق الأمواج
ولن يعرف أحد ما سيجرى لهم فى الهوة الهاوية .
اذا حملت كل موجة عابرة غنيمة المعركة
فأمسكت احداها بالسفينة وأمسكت الأخرى بالملاحين .
ولا يدرى أحد شيئا عن مصيرك أينها الرؤوس الضائعة .

فعندما تتدحرجين خـلال الأراضى الممتدة المظلمة
وتتخبط جباهك الميتة بأحجار القاع المجهولة .
يكون الآباء المسنون الذين لم يملكوا غير حلم واحد
قد ماتوا على شاطىء القبور وهم دائما فى انتظار .
أولئك الذين لم يعودوا .

***

كان يأتى ذكركم أحيانا خـلال السهرات
وكانت الجماعات الفرحة المتكاثرة حول المراسى التى علاها الصـدأ
تقحم أسماءكم أيضا فى بعض الأحيان مغطاة بالظل
بين الضحكات واقصص المغامرات ومقطوعات الغناء المعادة
وبين القبل التى اقتطعوها من ذكر وجوهكم المليحة
بينما تكونون أنتم نائمين وسط الطحالب الخضراء .

***

ويتساءل الناس : أين هم ؟ أليسوا ملوكا فى بعض الجزائر ؟
أهجرونا الى الشـواطىء الخصـبة ؟
فيضيع الجسم فى المـاء والاسم فى الذاكرة
ويلقى الزمن ، الذى يجيل الظل الى حلكة دامسة ،
على ظـلام المحيط ظلام النسيان .

***

وسريعا ما تختفى أشباحكم من عيون الجميع
ولم لا ؟ أليس لأحدهم قاربه للآخر محراثه ؟
اللهم ألا أراملكم بجباههن الناصعة وقد أجهدهن الانتظار
فانهن يتكلمن عنكم مرة أخرى فى الليالى العاصفة

ويحركن بذلك الرماد فى بيوتهن وفى قلوبهن .

***

وعندما أقفل الرمش فى النهاية جفونه
لم يعد يذكر أسماءكم منه شىء حتى الحجر الضئيل
فى داخل المقبرة التى يرتد فيها الصـــدى
ولا الصبار الأخضر الذى تسقط أوراقه فى الخريف
بل ولا الأغنيـــة الرتيبة الساذجة
التى يرددها الشحاذ عند زاوية الجسر .

***

أين هم أولئك البحارة الذين أظلمت عليهم الليالى الحالكة
أيتها الأمواج .. كم لك من أقاصيص محزنة .
انك على عمقك تخشين الأمهـات الراكعة
فتروين أقاصيصك وأنت منصرفة مع الجزر
وتلك ما تعنيه أصـواتك اليائسة .
عندما تأتين نحونا فى هـــداة الليل .

***

فهذه القصـــيدة الخالدة لفكتور هوجو لا تحتوى على معنى غريب ولا تحتشد بها المعانى وانما هى كلها تدور حول فكرة واحدة . فاذا ما قرأتها بلغة الشعور الذى يرجو الشاعر أن يحدثه فى نفسك وغفلت بالتالى من الألفاظ والمعانى على السواء . انه لا يتبقى فى شىء من عنـــاصر التعبير عقب الانتهـــاء من قراءتها . « والشـــعر الحق ــ كما يقول الأستاذ العقاد (١) ــ هو الذى تنثره فلا يصـــل

---

(١) ص ٢٥ ــ ٣٦ من كتاب شعراء مصر .

فى تأثيره وجماله الى ربع ما كان عليه وهو منظوم ، لأن المسألة ليست مسألة معانى ترد هنا وهنـــاك بل روح فنية تسرى فى الشعور وتكسبه احساسا لا يتأتى الا اذا وصل على نحو معين » . وهـــذا هو ما نرجو أن نرتفع بأدبنا العربى الى مستواه . نريد أن نجعل من المعنى واللفظ وسائل لتحضير حالة معينة بالنفس واعداد شعور معين فى الفؤاد .

ولو نظرت فى قصيدة هوجو فستجدها بسيطة عادية جدا فى ألفاظها ومعانيها . ولكنك بمجرد قراءتها تجعلك فى حالة خاصـــة من الحالات التى تلم بالنفس ساعات الثائر العميق . فهذا وحده الدليل على أن الشاعر قد خدم معناه الخدمة الحقـــة وأعد ألفاظه الاعداد الصحيح . ان الشعر لا يكون بالتهاويل والزخارف بقدر ما يكون بالجمال والترتيب والدقة . ونحن اذ نطالب الأديب بأن يعنى بألفاظه وصورة أعماله وأن يبذل اهتماما بمعانيه وفحوى كلامه فانما نفعل هذا لأننا نعلم أن العناية وحدها ستجعلنا نلتفت الى قيمة الألفاظ والمعانى فى العمل الأدبى وستجعلنا نفهم تماما وظيفـــة كل منهمـــا فى الأداء والنقل والتأثير .

فنحن نجب بهذا كله أن نلفت نظر الأديب الى فحوى كلامه ومعنى تعبيره كيما يعدهما الاعداد اللازم بالنسبة الى فنه الخالص ، وليس من شأن العناية بهما أن تجعلك تعقد فى المعانى وتتكلف فى الأساليب وانما على العكس من هـــذا كله أن تعتبرهما أداة فحسب لتحضير الحالة المطلوبة فى نفسية القارىء . أعنى ألا يجعل الأديب من ألفاظه ومعانيه عقبة فى سبيل تفهيمه ما يريد وتبليغه لمـــا نشاء واحداثه للأثر المرجو . ومن هنا تنتهى العناية بالقالب الفنى والفحوى الباطنة الى سهولة ظاهرة وبساطة وقوة واضحة ، ومصـــدر هـــذه السهولة والبساطة والقوة أن ينسى العناصر والتفاصـــيل ويستبقى الشعور الأصيل المترتب على مثل هذه التصاوير والشيات والنغمات

لا أدرى ما اذا كان القارىء قد استطاع أن يدرك ما أعنيه بالضبط أم لا ؟ اذ أن هذه المقابلة التى أحدثناها بين العناية بالأسلوب والمعنى وبين البساطة التى تنجم عن هذه العناية من شأنها أن توقع الانسان فى مشكلة • بل يحس الانسان أنه بصدد تناقض شنيع • ولكن بقليل من التوضيح سيفهم القارىء ما نريد على نحو أكثر من الدقة والتفصيل •

استمع معى أولا الى قصيدة (النوم) لجون كيتس « أنت يا من ترعانا فى رقة ورحمة عندما ينتصف الليل الساكن ، فتطبق بأصابعك الحذره الحنونة عيوننا التى أبهجها البريق فاندفعت مع النور وهى مستظلة بالغفران الالهى • يا أيها النوم الهادىء الرفيق •• اذا كان يرضيك أن تغمض عيونى المتطلعة قبل أن أنتهى من صلاة الشكر لله قبل أن أنام فأفعل • أو انتظر كلمة « آمين » قبل أن تنثر المخدر الذى تفرزه آلاءك ونعماءك الصادقة حول سريرى • فنجنى اذن الا يشعشع اليوم العابر فوق وسادتى ويأخذ فى تجميع المآسى والآلام • نجنى من هذا الشعور الفضولى الذى يتحكم فى تحكما مطلقا وينخر فى كيانى بقوى اظلامه مثلما ينخر السوس فى الأخشاب البالية أدر المفتاح صامتا فى الطبلة التى بللها الزيت وضع بصماتك على خزانة روحى الساكنة » •

أؤكد لك أنك ستنسى عبارات الشاعر وألفاظه ومعانيه بمجرد الانتهاء من قراءتها وأنك ستجد فى نفسك عقب ذلك شيئا لا تستطيع أن تسميه ولا تقوى على تحديده ولكنه يلوح فى الخاطر على شكل احساس مبهم عميق • أن المقصود بالألفاظ والمعانى أنها أدوات ولا شىء غير ذلك • أما أن تكون هى نفسها مصدرا للمتعة وأن تكون فى حد ذاتها سببا للذة فذلك حاصل على صور مختلفة عند الكتاب البسطاء وفى الأدب الرخيص • الأدب العالمى هو الذى يقوم

فيه البناء المعنوى واللفظى ، أعنى قالبه وفحواه ، على صورة درات خفية وراء المحصول العام • أنها تكون آنئذ عوامل ومقومات ولا تتحقق بها ، من حيث هى ، أغراض الفن وغايات العمل الأدبى •

اقرأ القصيدة السالفة واستحضر معانيها وانظر لو استطعت أن تسردها فى أكثر من سطرين على أوسع تقدير • وراجع الأصل الانجليزى لترى ألفاظها وتنظر فى طريقة الرص التى أتبعها الشاعر فانك آنئذ ستعجب من الكمية الشعورية التى تتدفق فى نفسك من غير تعليل ظاهر وبغير داع مكشوف • ولذلك نقول أن المعنى لا يبدو الاهتمام به داخل نطاق العمل الأدبى من جراء الحشد المتواصل والكثرة الغريبة • وانما يظهر بوضوح فى البنيان التركيبى للقصيدة من العمق والأصالة وحسن التخير ودقة الالتفات ، اننا نؤكد ضرورة العناية بالمعنى ولكن على نحو آخر غير الذى التفت اليه القدماء • وفى الوقت نفسه نلفت النظر الى أهمية القالب بوصفه الروح المسيطرة على العمل الأدبى والصورة الموجهة للأداء الفنى •

بل نذهب الى أبعد من هذا فنقول اننا نوجب العناية بالصورة اللفظية من حيث هى ــ فى نفس الوقت ــ دليل على العناية بالفحوى • والعناية بالصورة اللفظية أو بالقالب الفنى لا يكون من جهة أخرى مثلما أراد له النقاد القدماء أن يجعلوه • وانما نعتقد فى الصلة القوية بين الصورة والروح العامة فى العمل الأدبى • تلك الصلة التى من شأنها أن ترينا مقدار الترابط فى عناصر الفن وتكشف لنا عن طابع الذوبان الذى تتسم به مقومات العمل بعد تركيبها على نحو معين•

بعض الوضعيين يعتقدون فى أن الكل هو مجموع الصفات المنسوبة الى الأجزاء فينكرون بذلك ما نسميه بروح العمل الأدبى • أما نحن فنؤمن ايمانا راسخا بأن الصفات والخصائص المنسوبة الى

الكل المجتمع لا تكون هي صفات وخصائص الأجزاء • ففي العمل الأدبي تذوب الخصائص والمقومات الجزئيه والعناصر المتفرقة لتخلق شيئا جديدا بالمرة ولتبدع وحدة بعيدة كل البعد عن الطابع الخاص بكل جزء على انفراد •

وهذه المشكلة فلسفية قبل أن تكون أدبية تم بحثها في جمله من الكتب التي تعالج مسائل الفكر الخالص • وأنا لا أريد أن أزج بنفسي فيها من حيث هي مجال خصب للنظر وللتأمل • وانما أريد أن اقتبس منها جانبا أدبيا يوضح الأصول الوضعيه لمنحاي في النقد • ولهذا أتجاهل هذه الفكرة وأحاول السير بعيدا عن كل الصعوبات التي يمكن أن تثيرها • وأنا أعلم أن هذه الوجوه المقابلة أو هذه الاعتراضات المسافة على فكرة الكل الناتج عن الجزئيات قوية جدا في صدد هذه البحوث • بل لعلها تستطيع أن تفسد علينا جانبنا النقدي الذي نحاول تأسيسه على النمط المخالف • ولكنني مع ذلك أتمسك بشيئين يحميان عملي من التمحيص الفلسفي الذي قد يعترض به على•

أول هذين الشيئين أن الأدب يخالف الأجسام المادية من حيث تمثل هذه ككل قائم في لحظة معينة وعدم تمثل تلك تمثلا كاملا • أعني أنك تستطيع أن تضع برتقالة أمام عينيك وتحس بها احساسا كاملا وتشعر بأكثر خصائصها المادية شعورا واضحا جامعا • أما القصيدة فأنت لا تملك هذه القدرة بازائها • وأنت مضطر دائما عند تذوقها أن تقرأها كلمة كلمة وأن تنتقل الى العبارة التالية بعد أن تغفل العبارة الأولى • فعندما يحاول الانسان استطعام عمل أدبي يضطر اضطرارا الى أن يأخذه جزئية جزئية ، أعني كلمة كلمة ، وأن يستبقي في نفسه وليس في الخارج مجموعة المشاعر التي سيحكم بها على العمل من حيث نجاحه واخفاقه • وعندما تسبح المشاعر والاحساسات الفنية في قلبه وعقله فأغلب الظن أنه سيستحيل استبقاؤها

فى صورة مفرطة أو فى حالة مقطعة بحيث يرجع اليها كما هى بناء على الورق من حين الى حين ٠

ومعنى هذا بعبارة أخرى أنك عندما تقبل على عمل أدبى لاستشعار الفن الذى فيه وللاحساس بالمقدرة التى يستحوذها الأديب للتعبير أو التصوير أو الاخراج فأنك تضطر تبعا لضرورة الأقبال عليه بعملية القراءة أن تكمله فى عقلك وأن تقوم بلحمه فى خاطرك وأن تبدأ بالكلمة ثم تتركها الى سواها ٠ فالكلمات فى هذه الحالة بمثابة الخوف التى تنفذ منها الى حقيقة العمل الأدبى ولا تستطيع فى الوقت نفسه أن تنظر فيها جميعا مرة واحدة وانما أنت مضطر أن تنتظر ريثما تفرغ من النظر فى واحد منها حتى تنتقل الى سواه وهكذا حتى تكمل احساسك احساسا كليا بالعمل الذى تخضعه للنقد أو الذى تقبل عليه من أجل القراءة والتذوق ٠

فمن ناحية طبيعة العمل الأدبى نجد أنفسنا دائما مضطرين الى أخذه أخذا كليا بحيث تذوب ذراته أولا بأول وبحيث يعمل العقل والحس على أن يقدمها بعملية جمع أو ضم ينشأ عنها تذوق نهائى موحد ٠ ولا يمكن بحال من الأحوال أن يتمثل العمل الأدبى فى حضرة القارىء حسيا بصورة كاملة وهذا يعنى أن العمل الأدبى أصعب من أن يخضع لمقاييس وضعية محددة وأبعد من أن نجرى عليه نفس الأحكام التى نجريها على الأشياء المادية المرسومة ٠ والنقد الأدبى خصوصا أنما يبحث فى موضوعات خارجة عن التقيد بالملابسات المحددة وبعيدة عن الخضوع لمقاييسنا العامة ولا يمكن أن تتلاءم مع أنظارنا المعتادة عند مواجهة المسائل واحتساب الأمور ٠ اذ أن مجال العمل الوحيد بالنسبة الى النقد الأدبى هو الأدب كفن خالص ٠ والأدب كفن خالص شىء آخر غير هذه المسائل التى نبحثها وندرسها تبعا للقواعد والأصول ٠ وذلك لأن الغرض الأخير من العمل الأدبى هو

التأثير الشعورى وايجاد حالات معينـــة وفى مجالات الشـــعور نجد أنفسنا فى نطاق التجريد المباشر وفى حوزة الانطلاق الخارج على كل وزن وقيد •

وينتج عن ذلك أن كل ما يمكن أن نثيره من الاعتراضات الفلسفية بالنسبة الى القول بالوحدة الناشئة عن الجزئيات والأدوات المنفردة فى العمل الأدبى لا دخل لها هنا على الأقل ولا يمكن أن نزلزل اعتمادنا بهذه الوحـــده • فالذوق الأدبى انما يعمل فى بوتقة يتجمع فيها العمل بعد القراءة والاطلاع • وعملية الصهر للعمل الأدبى التى تحصـــل عن طريق القراءة لا تبقى على مقوماته كامـــلة بغير تفتيت أو تجزىء أو تبديل أو اقتطاع • ومن هنا غالبا ينبع الشـــك فى حقيقة الصورة المـــأخوذة لعمل من الأعمال ويصح الطعن فى الحكم النقدى بناء على ما يمـــكن أن يظهره الناقد من التصحيحات لهذه الصـــورة •

كذلك يلاحظ ـــ وهـــذا هو ثانى الشـــيئين اللذين اتمســـك بهما ـــ أننا نريد فى النقد الحديث ألا نتقيد بالأشـــكال والأدوات الجزئية من حيث هى فى ذاتها • أعنى أننا نريد أن نغفل منذ الآن مقومات العمل الأدبى من حيث هى مقومات لنخرج بها الى ميـــدان الحياة الفسيح المتصارع وتتشابك فى قوة وتتداخل فى حمية • فالمقومات والخصائص الفنية للعمل الأدبى لا قيمة لها من حيث هى وانما من حيث ما تؤدى اليه •

ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أننا ننكر ضرورة النظر فى مزايا الكلام والبحث فى جزئياته الفنية لتفضيل بعضه على بعض ، أو يعنى أننا نغفل أسبقية النظم فى الكتابة ولا نميل الى التأمل فى نسق الكلام • وانما معناه اننا نريد ألا نوقف القيمة الأصلية للعمل الأدبى على مدى

الحسو فى العناصر والإكثار من المفوهات • فقد يكون الكلام لذيذا والأسلوب بديعا والنسق رائعا الصبغة والألوان متوفرة ولا يكون العمل من الأدب الرفيع • كالمرأة التى تضع على وجهها الأصباغ والمساحيق والتى تعمل على أن تجمع كل وسائل التزين ثم تخفق مع ذلك فى احداث الأثر المطلوب فى نفوس الزبائن والناظرين • وأستطيع أن أضرب لهذا مثلا من أسلوب الأستاذ أحمد حسن الزيات فى الكتابة • ففى أسلوبه كل مقومات الجمال ومع ذلك لا تحس بجمال وفى كلامه كل عناصر الحلاوة ولا نكاد نظفر على الرغم منها بأى طعم • بل أنك لتحس فيها غالبا بنوع من البرود الذى يشيع فى حنايا الكلام ، ولا يبقى من الطلاوة والحلاوة شىء يذكر • والفشل الذى صادفته آلام فرتر (١) هى أصدق دليل على ما نقول • فجوته ذو أسلوب من الأساليب التى تناقض أسلوب الزيات على خط مستقيم • فالزيات يحب أن يرسم كلماته بمسطرة بينما يطلق جوته كلامه من غير هندسة ولا ضبط • وأسلوب جوته من الأساليب التى تروعك بما فيها من عمق وأصالة بينما نجد أسلوب الزيات بعيد كل البعد عن هذه الروح • فأسلوبه سطحى مكشوف لا عمق فيه ولا بعد له •• تكاد لا تحس وأنت تقرأه بعمق بوصة واحدة • وكذلك يلاحظ أن جوته لا يحلى من ألفاظه ولا يجمل فى أسلوبه بصورة مزركشة كما يفعل الزيات وانما يحاول أن ينفذ [illegible] عن طريق الاتقان والبراعة فى تركيب الجملة • ويمكن أن ندرك من هذا كله الزيات متكلف فى أسلوبه ولا تكلف فى أسلوب جوته بالمعنى الذى نعرفه فى الأدب العربى لكلمة التكلف • كذلك نلمح اختلافا ظاهرا بين كل من طبيعتى جوته والأستاذ الزيات • فجوته كاتب مفكر عميق

---

(١) الام فوتر Die Leiden des Jungen Werthers من تأليف Goethe جوته وترجمة الاستاذ أحمد حسن الزيات .

بينسا الزيات سطحى قلسا بغوص بل لعله لم يغص قط ، وقلسا نحس بحرارة الخلق فى ثنايا كلامه ، ولعله لم يحاول دلك الخلق فى يوم من الأيام . حتى فى الأسلوب وهو ميدان فنه الوحيد كان مقلدا ولم يكن مبتكرا . وتستطيع أن تفهم هـذه الحقيقة لو أنك تأملت الأنغام النثرية فى كتابته . اد أنك ستدرك فى التو أنها أنغـام قديمة مرددة . فكلها لا يشذ عن هذه الصورة البيانية الساذجة التى تلمسها فى عبارته عن الدكتور طه حسين عندما تولى الوزارة : « فاختياره للوزارة انما يرجع الى مزايا فيه فرضه فرضا على الحكم . وأنا أعلم الناس بهذه المزايا . رصـدتها وهى تبزغ فى صدر الأفق ومازلت أرقبها وهى تسطع فى كبد السماء . هى مجموعة من المواهب والملكات آبرزها براعة الذهن ولطـافة الحس وسرعة الخـاطر وقوة الذاكرة وخصوبة القريحة ونصاعة الأسلوب وذلاقة اللسان وطواعية اللغـة واتساع المعرفة » .

والأنغام النثرية فى الأسلوب الكتابى لم تحظ حتى الآن بعناية النقاد ولم يحاولوا النظر فيها وتتبع رسومها . ولذلك قد يبدو كلامنا عنها هنا غريبا على أذن القارىء ، ولكننى ألفت نظر القارىء الى حقيقة الاختلاف التى يحس بها الانسان المتذوق بين الأساليب من ناحيـة الأنغام المتواترة هنا وهنالك حتى يراعيها بعد ذلك فى أقلام الكتاب . فنحن لم ندرس الأساليب دراسـة نقدية واضحة ترينا خصوصية كل أسلوب وتكشف لنا عن مميزات هذه الخصوصية . وسأحاول فيما بعد أن أقدم شيئا من هـذا القبيل حتى أغطى هذا النقص الظـاهر فى معالجاتنا النقدية للكتابات والأساليب .

ولكننى أود الآن مجرد التنويه بحقيقة هامة ، وهى أن الجمال الفنى لا يعتمد على المقومات والخصائص من حيث هى فى ذاتها وانما

من حيث درجتها ونوعها ومن حيث طريقة استغلالها والنتائج الشعورية التى تترتب عليها فى نفسية القارىء •

ولا أحب أن أختم هذا الفصل قبل أن أبين شيئا قد يختلط على المتتبع لكلامنا وفكرتنا • اذ نلاحظ أننا نمشى على شعرة ونمضى فى خط الاحساس بأننا نناقض أنفسنا • ولكن بقليل من التحليل والتوضيح يبدو غرضنا ناصعا ظاهرا • فنحن نقول انه من الضرورى أن يعنى الكاتب بالصورة البيانية لأسلوبه ثم نعود فنقول بأن هذه الصورة لا أهمية لها ، فكأننا نناقض أنفسنا بهذا الكلام • ولكن ينبغى أن نراعى دائما أننا نحب بل ونلزم الأديب بتجميل أسلوبه عن طريق المقومات والخصائص التى ترفع من الصورة وترقى من الهيئة وتزين القالب • فالعناية بالصورة كما نفهمها ليست عناية شكلية وانما هى عناية خاصة بالفنان عندما يجب أن ينقل شيئا بالذات الى داخلية القارىء والى قلب المتأمل • فمقومات الكلام الأدبى ليست أشياء تراد لذاتها وانما تراد بمقدار الأثر الذى يعقبها فى نفس القارىء • واذا كان المقصود من هذه الصناعة نقل المشاعر والاحساس الى الغير فلابد وأن نواجهها مواجهة أخرى غير تلك التى اتفق عليها الناس فى العصور المتقدمة • لأننى حين أواجه القالب الفنى للعمل الأدبى بنية التأثير فى القارىء وتهيئته كما ينبغى لتلقى هذا التأثير وتوصيل شىء بالذات الى داخلية نفسه وباطن فؤاده أكون مضطرا الى اتخاذ طريق آخر غير ذلك الطريق القديم الذى اتبعه القدماء حين أرادوا من الصورة الأدبية زينة وحين شاءوا أن يجعلوا من الشكل الخارجى مصدر لذة وحين أحبوا أن يبثوا النشوة ويبعثوا المتعة فى قلب الناس من وراء التحلية والصنعة •

فهناك سبيلان أو طريقان : طريق الكاتب الذى يجعل من كتابته شيئا فى حد ذاتها وطريق الكاتب الذى يجعل من كتابته معبرا الى

ما ورائها . أما الكتـــابه فى حد ذاتها أو الكنابه الخالصـــة فهى من الأنسياء التى تفرغ لها صاحب الصناعة اللفظية الخالصة وقلما يستحوذ على عفل القارىء . أما الكتابة التى تريد التأثير والتى ترمى الى ترك المفعول والتى تكون وســيلة للمشــاعر الجياشــة فى بطن الأديب والأحاسيس الموغلة فى قلب الفنان فهى التى لا يمكن الا أن تكون ذات حدين : حد المبنى وحد المعنى . والعنايه التى يبذلها الشاعر الذى يهتم بهذا النوع من الأدب هى عناية من نوع خاص لا يمكن أن يشاركه فيها سواه من المختصين فى عير هـــذا الطراز أو القائمين على اخراج نمط آخر سوى هذا النمط .

فالعنايه بالصورة الخارجية للعمل الأدبى لا تناقض اهمال الدلالة الخاصة بالجزئيات المفردة داخل العمل . فأنت تهتم فى القصـــيدة بكل وحداتها وأدوات تركيبها وعناصر بنائها لا من حيث هى سبب فى المتعة وعلة البهجة وانما من حيث هى وسيلة لايقاع أثر بالذات فى نفسية الانسان الذى يطلع على العمل . وشتان بين عناية وعناية على ضوء هذا المقياس الجديد .

الفهـــرس

الصفحة